كلمة

المبتدأ و الخبر

1

ما ينهار ، لا ننهار معه .

نتركه لانهياره ، نعمل لكي لا يكفّ عن ذلك .

وطنٌ عربي من الماء الى الماء، كابرت أنظمته و منظوماته ومنظماته و هي تقبل الأوهام التي تكرّست باعتبارها أحلاماً . كابرت ، ممعنة في فعل النكوص بوهم النهضة ، فيما يتشظى الانسان مشحوذة على عظامه شتى أنواع الأسلحة، من صلافة الاعلام حتى جنون القذيفة .

وطنٌ من الماء الى الماء ، ينتخبون له الشراك و يمنحونه الذهاب الى الغيبوبة بمنطق الآلة الجهنمية و وحشية الغابة ، و ليس له أن ينتخب خبزاً أو حقيقة أو نوماً مفعماً بالأحلام .

وطنٌ في الخوف. كيف يُعتبر الانسان حياً وهو في الخوف ؟

خوفٌ من كل شيء ، من كل جهة . لم تمنحه المنظومات الأمان ولم تسعفه المنظمات لكي يقوى على المقاومة. على العكس، صارت هذه المنظمات حزام أمنٍ أحسنَتْ المنظوماتُ استغلالها. وبعد تاريخ طويل من نضال الهزائم لم يزل الحال على (أسوأ) ماهوعليه ، و تسنى للعدو (هنا وهناك و هنالك) أن يتفوّق و ينتصر ، و يطرح الصوت العالي من أجل المقايضات المهينة الموغلة في الإذلال ، و صار لنا أن نرى الجلوس الى العدو ومساومته أكثر إمكانية من مصالحة الصديق و معانقة الشقيق ، وفي هذا المشهد اختزال مفجع لحقيقة إعتقدنا (العمر كله) انها لن تحدث أبداً ، و في هذا المشهد تكمن الهزيمة الحضارية الحقيقية ، و هي هزيمة تتجاوز كل الهزائم .

لكنه الانهيار التاريخي الذي يهئ الآن لانهيار الجغرافيا العربية الشامل، وليس لنا إلا أن نستعيد الدروس الكثيرة الهائلة التي لم نتعلم منها درساً واحداً، أعني لم تتح لنا حرية أن نتعلم منها ، أما الذين ظلوا يكرزون لنا بشتى المواعظ طوال تاريخنا الحديث فقد أخذوا يعيدون لنا

الدرس بالمقلوب و يمارسون محواً منظماً للذاكرة العربية كما لو أنهم يعدون لنا الحظائر (مكيفة الهواء) مثل أكثر الحيوانات همجية وانحطاطاً .

2

لكنه انهيار مالا يتصل بالثقافة و الفكر .

ربما هو انهيارٌ يحدث في المكان المناسب الآن . و بدون مكابرات مضاعفة ينبغي أن نعرف (و نعترف) بأن الثقافة لا تخطئ، إنها ضرب من أداة العمل ، يمكن أن تستخدم بالشكل الذي يحسنه الانسان ، و عندما تحدث هزيمة ما يتوجب أن نبحث عن الخلل في المكان المناسب ، و هذا المكان ليس في الثقافة على كل حال ، فالثقافة ليست سحراً و لا غيباً ، إنها الانسان في العمل و الممارسة . حتى الذين تعاملوا مع الثقافة تعاملهم مع المقدس لا تجوز لهم الثقة في تصديقنا بأن نقد الأداة يمكن أن يغني عن نقد الحياة .

لذلك نريد أن نلفت الى مشاريع المناحة و الندب التي تقام لها السرادق والمهرجانات من أجل هجاء الثقافة و المثقفين ، تماماً مثلما يحدث بعد كل هزيمة ونكوص و انهيار . نريد أن نقول الحقيقة التي يريدنا الآخرون أن نغفل عنها (مثلما يغفلونها) . السرادق المقامة من أجل ندب

الثقافة و المثقفين هي ضربٌ من الإمعان في تحميل مسؤولية الهزائم جهة ليست مسؤولة عنها . فبعد أن يفشل السياسيون في مجالهم ، وبعد الكوارث ، و بعد ما لا يقاس من الضحايا و فساد الأجساد و الأرواح ، يستديرون الى الثقافة و المثقفين لكي يواصلوا العسف بشكلٍ آخر، أكثر صلافة و انحطاطاً. السياسيون ذاتهم الذين صادروا حريات المثقفين وسلبوا دورهم في الإسهام في صياغة المشروع الحضاري الذي يحلمون به ، السياسيون ذاتهم الذين عزلوا الثقافة عن الانسان والمجتمع والتنمية ، يأتون الآن، بعد الانهيار المبجل، لإلقاء المسؤولية على مَنْ لم تتح له حرية تحملها . و في هذا إلهاءٌ منظم عن النظر الى الجهة الصحيحة ومحاسبة المسؤول عن هذا الإنهيار . و لهذا يجوز لنا أن نرى الى ما يقام من مهرجانات ومناحات و هجاء للثقافة و المثقفين باعتباره إتصالاً بالمصادرات ذاتها التي تعرض لها المثقفون طوال ليلهم العربي المعاصر ، و نلفت إلى أن النقد الحقيقي الذي يحتاجه الواقع العربي ينبغي أن يتجه الى مكانٍ آخر غير الثقافة و المثقفين . و الذين يذهبون الى المبالغات في تحميل المثقفين العرب مسؤولية ماحدث يقعون في الشراك ذاتها ، حيث يريد لنا الآخرون أن نتوهم بأن هجاء الثقافة هي الصراط الوحيد لإنقاذ الجثث . يدينون الضحايا ، يمنحون القاتل حصانة التشبث بالدست ، و يعدون لوليمة أخرى .

لقد بالغ سياسيو المنظومات العربية في اعتبار الثقافة أداةً توظّف في خدمة المشروع السياسي ، بالغوا الى الحد الذي اختلط على بعضهم بأن ردم الفجوة بين المثقف و النظام هو سبيل ممكن لإنقاذ ما يمكن انقاذه، غاب عن بال هؤلاء بأن ردم هذه الفجوة لن يكون سوى على أشلاء المثقف العربي ، خصوصاً في مجتمع عربي لم يعترف النظام فيه بالمعنى الحضاري لحريات الحوار الفكري الذي يطال كل شؤون الحياة . غاب عن بالهم أن التنمية ليست في الكلام الثقافي الذي يبرر الواقع ويكرّسه ، لكنها في الحوار الذي يفسّر الواقع ويكشفه ويغيّره ، في مجتمع لم يعرف فكرة التغيّير و لم يقبلها بالمعنى الجذري ، و إلا مَنْ يستطيع أن يزعم بأن المنظومات العربية الراهنة قد قاربت العمق الحضاري لفكرة التقدم و العدالة و الحريات ؟ مَنْ يستطيع أن يجزم بأن فكرة ردم الفجوة لا تستهدف تحويل المثقفين الى نوعٍ من الثآليل في ذراع النظام العربي، ليصيروا ، مع الوقت، ركاماً من الدمامل المتقيحة تفرز سمومها في المشهد الثقافي العربي لتفسد ما تطاله بشتى الوسائل، بالعسف المباشر تارة وبالترغيب تارة أخرى. و ها هو ذهب المعز وسيفه يطفحان في مجتمعٍ يعيش عصرَ المعز لا يزال . فالذين يطرحون علينا الآن مشاريع معاقبة (أومكافأة) المثقفين على مواقفهم (أياً كانت هذه المواقف) لا يعبرون إلا عن الإنحطاط الضارب في المشهد العربي الذي يذهب الى التفسخ ، يذهب .. ويريد أن يأخذنا

معه.

لقد أمعنوا في عزل المثقف عن دوره ، و هاهم يبالغون في وضعه تحت وطأة أخطاء لم يرتكبها ولم تتح له حرية نقدها ولا رفضها. فكثير من الكلام الرسمي الآن عن النقد « الذاتي » تغيّبٌ لضرورة النقد «الموضوعي » .مما يجعل نقد الفكر تهميشاً خطيراً لنقد الممارسة .

هل نقترح على المثقفين أن يكفّوا عن المشاركات في أية سرادق تقام لهجاء الثقافة مهما كانت الحجج ، لأن في هذا خضوع غير واعٍ للأوهام التي تريد منا أن ننشغل عن النظر الي الخلل في مكانه بالضبط ، وهو مكان غير الثقافة وغير الفكر و غير الإبداع ، إنه في المكان الآخر تماماً:

في السياسة و الإقتصاد والتنمية و العسكرتاريا .

3

لكنه الانهيار ،

و ما ينهار ، لا ننهار معه .

ففي هذا الإنهيار دليل على أن الثقافة و الإبداع لا ينهاران عندما

تنهار السياسة.

وطنٌ لاتتاح له حرية انتخاب الحقيقة، يصاب بحرية النحيب.

وطنٌ فشل في حماية الإنسان ، يقصر الإنسانُ عن حمايته .

وطنٌ لا يحتمل المديح و لا الهجاء ، هو بحاجة ماسة للحب.

وطنٌ هو المبتدأ و الخبر ، آنَ له أن يصيرَ جديراً بالإسم والفعل.

كلمات

فاضل العزاوي

فضاء آخر للقصيدة العربية الجديدة

هاهي القصيدة العربية الجديدة تعود مرة أخرى إلى السجن ذاته، الذي ظلت القصيدة العربية التقليدية تقيم فيه قروناً طويلة، على الرغم من أنها هي التي فتحت أقفاله المغلقة قبل خمسة وأربعين عاماً، عندما أراد بعض الشعراء الشبان من أمثال بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، متأثراً بما كان قد رآه في الغرب، رؤية الفضاء الجديد الذي ما كان بإمكانه رؤيته، إلا بالخروج إلى الهواء الطلق. شكراً لله أن هؤلاء الشبان تمكنوا من التسلل إلى خارج الجدران، بدون أن يدركهم الحراس الذين طاردوهم فترة من الزمن، ثم يئسوا وفضّلوا العودة إلى بيوتهم عندما اكتشفوا (ويا للأسى) أن أبواب السجن نفسها انفتحت وخرج الجميع إلى الشارع، في تمردٍ كان من الصعب لجمه، مكتفين بإطلاق الشتائم ضدهم بين الفينة والأخرى.

من عمود القصيدة هبط الشعراء الرواد إلى القصيدة الحرة التي لم تكن حرة إلا بالتسمية التي أطلقوها عليها، متوهمين أنها المقابل التاريخي العربي لمصطلح القصيدة الحرة في الآداب الأوروبية، والتي تعتبر في واقع الأمر شكلاً تقليدياً، وُجد دائماً الى جانب أشكال أخري من الإيقاع والوزن. ولكن المعنى يتضمن في الشعر العَربي الذي لم يمتلك في اطاره التاريخي العام سوي تقاليد القصيدة العربية التقليدية طاقة تفجيرية عالية. كانت القصيدة الحرة الجديدة في واقع الحال خطوة واحدة إلى الأمام، إذ أنها ظلت ملتزمة بالأوزان العربية التقليدية. كل ما في الأمر هو أنها خرجت من الرتابة الصوتية التي يوحي بها تساوي عدد التفعيلة في جميع أبيات القصيدة ووحدة القافية إلى تعدد التفعيلة والقافية. وهذا يعني أن القصيدة الحرة هي السليلة الشرعية للقصيدة العمودية، وليس كما اتهمها خصومها، وبعضهم ما زال يفعل ذلك حتى اليوم، بالتنكر لأصلها النبيل. وبمعنى ما فإن القصيدة الحرة ظلت جزءاً من القصيدة التقليدية واستمراراً لها.

إن من يقرأ قصائد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب الآن مثلاً، في جميع مراحل إنتاجهما الشعري، سوف يكتشف مدى ارتباطهما بالقصيدة العمودية ووفائهما لها، وهو أمر ينطبق تقريباً على جميع الشعراء القريبين منهما زمنياً أو أسلوبياً، عاكساً إقتراباً لغوياً ورؤيوياً معيناً من الشعر. وهو أمر ما زال مستمراً، بل ربما كان هذا هو الاتجاه العام داخل القصيدة العربية الجديدة. هذا الارتباط لا يعكس نفسه فقط في الأيقاع الموحد والغنائية الصارخة وعاطفية الرؤيا في القصيدة، وإنما أيضاً في البناء التقليدي للجملة العربية. وليس صعباً أحياناً، ربما مع بعض التعديل في الترتيب أو مع بعض الأضافات، إعادة القصيدة لجديدة إلى نفس الأصل الذي ثارت عليه، لتصبح قصيدة عمودية بكامل قافيتها. فالشعراء الذين خرجوا من رحم القصيدة القديمة حملوا معهم إلى القصيدة الجديدة الكثير من صفاتها وخصائصها التاريخية. ولا يمكن هنا أن

نلوم هؤلاء الشعراء على قصيدتهم التي ظهرت في نهاية الأربعينات والخمسينات، فقد كان عليهم أن يخلقوا القصائد الأولى الجديدة وبالوسائل الثقافية والشعرية واللغوية المتاحة لهم، وأن يكتشفوا مدى الحرية التي ترتبط بها. كان هذا هو جوهر الثورة التي حدثت داخل الشعر العربي : لقد قدموا لنا نموذجاً آخر من القصيدة .

مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب بالذات اكتسبت القصيدة روحاً جديدة، ذات طابع شخصي، ونظرت إلى موضوعها من زاوية شعرية، أكثر حميمية. ولكن نبرتها ظلت في الأغلب تقليدية (خطابية أو مسرفة في الغنائية). صحيح أن هذه القصيدة تخلت عن كثير من أغراض القصيدة القديمة إلا أنها ظلت محتفظة بكثير من سذاجاتها أيضا، وبالذات في ما يتعلق بسفح العواطف الأعلانية، وأحياناً البكائية، داخل القصيدة الجديدة. فإذا كانت الروح الرومانسية، ذات النبرة الغنائية والجملة التقليدية لم تفارق نازك الملائكة أبداً، وهذا ما يتجلى واضحاً في ديوانيها «عاشقة الليل» و«قرارة الموجة» فإن السياب ظل حتى النهاية أسير ماضيه الشعري، كشاعر تقليدي، ينظر إلى موضوعه من خلال انفعالاته، راثياً نفسه تارة و العالم تارة اخرى. يقول السياب في قصيدة له بعنوان «الباب تقرعه الرياح» في العام 1963 ، أي قبل عام واحد من وفاته المأساوية المبكرة :

« من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام

الباب ما قرعته غير الريح ،

آه لعل روحاً في الرياح

هامت تمر على المرافىء أو محطات القطار

لتسائل الغرباء عني،

عن غريب أمس راح
يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار
هي روح أمي هزها الحب العميق
حب الأمومة، فهي تبكي :
«آهِ يا ولدي البعيد عن الديار!
ويلاه ! كيف تعود وحدك ، لا دليل ولا رفيق؟»

إن هذا قد لا يمثل أفضل ما كتبه السياب الذي كان أحد أكثر الشعراء العرب موهبة، ولكنه يظل يمثل طابع القصيدة التي أنتجها الرواد في المرحلة الأولى من الحداثة الشعرية العربية، وهي قصيدة، رغم انجازها التاريخي المهم الذي نحترمه، فإنها لا يمكن أن تكون الشكل الأخير للحداثة الشعرية، أي بمعنى تأسيس تقليد جديد تنطلق منه القصيدة التي تكتب الآن أو التي سوف تكتب في المستقبل. لقد كانت خطوة أولى نحو الحداثة الشعرية، وهي خطوة أولى كبيرة، ولكنها تظل مع ذلك خطوة أولى، لابد من تقييمها الآن من جديد وبروح نقدية صارمة، بدون هالات قداسة، لا علاقة لها بالشعر أساساً، ليس فقط لأكتشاف عمق الأنجاز الحقيقي لرواد القصيدة الجديدة ، وإنما أيضاً لمعرفة ما ينبغي علينا نحن أيضا انجازه، من أجل الأنتقال بالقصيدة الجديدة إلى الفضاء الحقيقي للحداثة الشعرية في زمننا.

*

بعد خمسة وأربعين عاماً من كتابة القصائد الجديدة الأولي التي ارتبطت بأسماء عدد

قليل من الشعراء حينذاك، اتسع المشهد الشعري العربي، ليضم المئات من الشعراء الذين يكتبون القصيدة الجديدة ، مما أدى إلى صعوبات موضوعية في التعرف على معنى الحداثة الآن ومضمونها وحساسيتها ، وقبل ذلك اقترابها الشعري من العالم. ومما عمق هذه الفوضى القاسية داخل الثقافة العربية هو أن عشرات من الدواوين تصدر كل عام في جميع الأقطار العربية، وتظل سجينة داخل دائرة صغيرة من القراء، بسبب من عدم وجود سوق موحدة، مفتوحة للثقافة العربية، بالإضافة إلى مخاوف الرقابة العربية وشكوكها تجاه أي كتاب قادم من بلد عربي آخر، ولكن أيضاً لأن الثقافة لم تتحول حتى الآن الى حاجة روحية، يدافع عن حريتها المجتمع نفسه. ثمة مئات من الدواوين والكتب التي لا يعرفها الشعراء والكتاب والنقاد أنفسهم. وأحياناً يعول على أعمال قليلة معينة، نجحت بطريقة ما في الوصول إلى منابر ثقافية، تمتلك امكانات أكثر من غيرها في الوصول إلى القارىء، في حين أن الشاعر يكون قد تجاوز تلك الأعمال بعقد أو ربما عقدين من الزمان. يؤلمني أحياناً أن أحرم من الحصول على أعمال شعراء وكتاب مهمين، وربما كانوا أصدقاء لي، وأصدم في أحيان اخرى عندما أطلع بالصدفة على ديوان متميز أو رواية جيدة لشاعر أو كاتب من عُمان أو البحرين أو السعودية أو الامارات أو السودان . فرح الاكتشاف هنا لا يعادله أبداً الشعور بعدم العدالة والغبن تجاه الشاعر المبدع المجهول. إن جزءاً كبيراً من المشكلة يكمن في عدم القدرة على الوصول، في الوحدة الغائبة للثقافة العربية.

بعد مرحلة الخمسينات التي نجح روادها في الوصول إلى المنابر الثقافية البارزة ودور النشر التي احتضنتهم أصبح من الصعب تكوين صورة حقيقية عن الأنقلاب الذي حدث في مفهوم الحداثة في الستينات والأعمال التي ظهرت في تلك الفترة والأفكار التي قدمتها. فإذا كانت القداسة التي أضفيت على الرواد قد فتحت أمامهم جميع الأبواب المغلقة فإن التجريبية / الطليعية التي ميزت الأعمال الجادة في الستينات قد جعلت

شعراءها وكتابها يجنون الكثير من الشتائم والتهم : الفوضى، العبث، هدم التراث، معاداة الألتزام. وكان ثمة أيضاً من ارتقى ظهر الموجة، هنا أو هناك، محاولاً تسجيل الحركة باسمه. وإذا كان شاعر مثل عبدالوهاب البياتي قد وجد من يضع عنه كتاباً ويقارنه بالشاعر الأنكليزي ت. اس. إليوت (الدكتور إحسان عباس) حتى قبل أن يخرج ديوانه التجديدي الأول «أباريق مهشمة» من المطبعة في العام 1954، وإذا كان السياب قد حظى برعاية دار مجلة «شعر» و «دار الأداب»على حد سواء، بحيث أنه كان ينام عند يوسف الخال ويشتمه في اليوم الثاني عند سهيل ادريس، فإن دار الآداب التي لعبت دوراً بارزاً في تقديم الشعراء في الخمسينات وإبراز أعمالهم وانجازاتهم، أغلقت أبوابها أمام المجددين الجدد، فاسحة المجال لنمط معين من الشعر، هو في الحقيقة تكرار ممل لقصائد الخمسينات. وقد ظل سهيل ادريس وفياً لمنظوره هذا إلى الشعر حتى النهاية. لا شك أن من حق سهيل ادريس أن يكون له نموذجه في الشعر، ولكنه أسهم، بسبب غلق أبواب مجلته أمام المحاولات الشعرية الجديدة، في تكريس نموذج، تحول (في السبعينات واستمر بصورة ما حتي الآن) إلى جثة تزكم رائحتها الأنوف، على الرغم من وجود «نقاد» عباقرة، يهوون شم مثل هذه الروائح، كما يبدو.

ثمة سبب آخر لهذه الفوضى التي تحيط بحركة الحداثة الشعرية الآن، حيث يختلط الذهب بالتراب، وهو موت النقد الأدبي الذي لا يمكن لأي أدب حي أن يعيش بدونه. كان ثمة نقاد ومثقفون رافقوا حركة الحداثة الشعرية في بدايتها ونظّروا لها. إما الآن ومنذ عشرة أعوام أو ربما عشرين عاماً فقد اختفى النقد تقريباً من الوجود واستبدل بنمط من العرض الصحافي السريع الذي غالباً ما يكتبه محررو الصفحات الثقافية أنفسهم أو الشعراء الذين اضطروا إلى أن يتخذوا من عرض الكتب هواية ثانية لهم. وغالباً ما يكتب هؤلاء النقاد الشعراء عروضهم بنفس الطريقة التي يكتبون فيها قصائدهم . و بالطبع فإن مثل هذا «النقد» لا يمكن أن يؤسس ثقافة أو أن يشير إلى

اتجاه أو ظاهرة أو حساسية شعرية جديدة ويحدد موقفها داخل تاريخ القصيدة العربية الجديدة.

إن ما يكتب هنا لا يشكل إضافة ثقافية إلى ما كتب من قبل، وكأن كل عمل هو بداية من الصفر، إذ ما ينشر ينشر لمرة واحدة فقط ويختفي، حيث لا توجد دور نشر، كما هو الأمر في العالم كله، تعيد طبع كتبها المرة تلو الأخرى، بحيث لا يبدو الشاعر أو الكاتب وكأنه يبدأ لأول مرة في كل مرة يصدر فيها كتاباً. وما عدا بعض الشعراء والكتاب العرب «الشاطرين» الذين يجيدون فن إدارة أعمالهم أو يتولون بأنفسهم إعادة طبع كتبهم القديمة (وهذا أمر لا أجده سيئاً على أية حال ضمن شروط الثقافة العربية) فإن القارىء العربي لا يكاد يمتلك أي صورة واقعية عن تطور الحركة الثقافية العربية خلال نصف القرن الأخير وعن منجزاتها وصراعاتها ومعاركها.

والأسوأ من ذلك هو أن نمو الثقافة العربية في مجتمعات قمعية وفي ظل أنظمة وحركات معادية لفكرة الحرية الثقافية أساساً حوّل الشعر إلى مجرد تابع ذليل للنظام أو الحركة السياسية حتى إذا كانت خارج السلطة. فالشاعر لا يحصل على الاعتراف من صحافة ومثقفي ومؤيدي النظام أو الحركة إلا إذا أعلن ولاءه الذي لا شك فيه والذي يجب أن يبرره من خلال الأعمال التي يقدمها. أن مأساة السياب تكشف لنا طبيعة هذه الجريمة التي ما زالت تنتهك ضمير الكتابة العربية : لقد إضطر السياب الذي كان مريضاً ومهدماً أن ينشر قصيدة عمودية، يمدح فيها عبدالكريم قاسم، ليرسله للعلاج في انكلترة. كان ذلك في العام 1962. وبعد شهرين أو ثلاثة تمت الأطاحة بعبدالكريم قاسم عن طريق انقلاب عسكري دموي جديد، فاضطر هذه المرة إلى أن يشتم عبدالكريم قاسم الذي كان قدقتل، وأن يمدح قاتليه الذين كانوا يسندون معارضيهم الى الجدران ويطلقون النار عليهم.

هذا التدمير الروحي الذي تحول الى تقليد، وبصورة خاصة بعد انقلاب العام 1968 العسكري في العراق حول واحداً من أهم المراكز الثقافية في الوطن العربي إلى خرابة، ينعق فيها البوم. سقط الشاعر والكاتب تحت حذاء السياسي - العسكري واستبدلت ثقافة الابداع بالأمية التي تملأ جيب الشاعر بالنقود، إذا ما قبل أن يكون تابعاً للسادة الجدد. وظهرت تسعيرة معلومة لكل صنف من الشعراء، تماماً مثل أي بضاعة أخرى : شعراء درجة أولى وشعراء درجة ثانية وشعراء درجة ثالثة. كان شاعر الدرجة الأولى يستلم عن قصيدته في مدح الحاكم قصراً وشاعر الدرجة الثانية سيارة مرسيدس على الأغلب. في بداية العام 1977 عندما غادرت العراق، متوجهاً إلى منفاي الألماني الذي مازال مستمراً، التقيت في الطائرة بشاعرٍ، أكنّ له المودة، كان متجهاً إلى عاصمة أوروبية أخري لقضاء اجازة شهر. قال لي، معتذراً حتى بدون أن أسأله : «انني أخجل من نفسي. لقد كتبت قصيدة مديح. أريد أن أعيش مثل الآخرين أيضا». هذا الشاعر الذي كان لا يزال شاباً، وفي بداية حياته الثقافية، منح ألف دينار. كان ذلك يعادل راتبه حينذاك لمدة ثلاثة أعوام.

وقد بلغ الحمق ببعضهم حداً، جعله لا يفرق بين الفكاهة والمأساة. فقد إنبرى شاعر عراقي، يتوهم دوراً ريادياً داخل شعر الستينات، مدعوماً بالمسدس الذي كان يتدلى من حزامه عندما يلقي قصائده على مستمعيه، وهو دور ما امتلكه قط، يتحدث عن علم جمال عقائدي خاص بحزبه، بل وعن القصيدة التي لا يمكن أن تكون طليعية إلا إذا كانت قد حصلت على عضوية حزبه الحاكم. وفي خضم هذه المنافسة الحادة على «ريادة الشعر» اكتشف شاعر ريفي آخر وسيلة يبزّ فيها الآخرين، فنظم ديواناً «طليعياً بالطبع» بدأه بالاهداء «إلى الشاعر . . . » والشاعر هنا هو الحاكم بعينه.

إن مثال العراق، وإن كان متطرفاً ومتضخماً، إلا أنه يكشف عن مرض قاتل، يكاد يشمل الثقافة العربية كلها. القيمة لا تنبع في الأغلب من داخل الابداع وإنما تأتي من

الخارج، لأسباب سياسية قبل أي شيء آخر. الأنتماء هو الذي يحدد قيمة الابداع وجدواه ومعناه. و الانتماء هنا هو نفس انتماء الشاعر العربي القديم إلى قبيلته. عليه أن يمجد صنيعها دائما، وعلى القبيلة أن تفخر به وتعتبره الأفضل بين جميع الشعراء. أما الشاعر الذي لا قبيلة له فيجب أن يبحث له عن قبيلة، ينتمي إليها وإلا نهشته الكلاب.

لا شيء فضح الأكذوبة التي كانت قد ارتبطت بالثقافة العربية فترة طويلة من الزمن، مثلما فعلت حرب الخليج الأخيرة. فبين ليلة وضحاها غيرت طوابير من الشعراء والكتاب والصحافيين مواقعها، منتقلة من خندق إلى آخر، وكأن الحقيقة تجلت لها دفعة واحدة مثل وحي هابط من السماء.

لا شك أنه من حق الشاعر أو الكاتب أن يغيّر قناعته عندما تتضح له الحقيقة، إلا أن الأمر هنا لا يتعلق بالقناعة أو الحقيقة عند الكثيرين، وإنما بقبول الشاعر أو الكاتب، بسبب الخوف أو بدعوى الوطنية والقومية والتقدمية أيضاً، أن يتحول إلى قرد في الحفلة، وأن يتخلي عن شرفه ككاتب، يقف ضد كل قمع واضطهاد ويعتبر الحرية شرط كل ابداع في التاريخ.

داخل هذا المشهد الشعري الواسع، داخل القيود الجغرافية المفروضة على الثقافة، داخل هذا الغياب للحرية، داخل هوس الجماهير اليائسة، المفقرة روحياً وثقافياً والتي لا تفرق بين معنى الشاعر السياسي ومعنى القصيدة، داخل هذا الالتباس العربي في وعي معنى الحداثة الآن ، وفي زمن انتقال الغرب إلى مرحلة ما بعد الحداثة، وأخيراً داخل غياب النقد الذي يفحص العمل الشعري والأدبي، بنفس الطريقة التي يتعامل بها الفيزيائي أو الكيميائي مع مادته. ماكان يمكن للشعر العربي الجديد أن ينجو من التزوير والتضليل. ثمة آلهة، صنعت بهذه الطريقة أم تلك، في ظل القمع السياسي والأمية

الثقافية، من دون أن تمتلك ما تقوله لنا، وثمة آخرون، يمثلون أعمق ما تمتلكه الثقافة العربية، ولكنهم أرغموا على الأنزواء في ظل أوضاع، كانت معادية لحرية الأبداع دائماً. لقد حان الأوان لكي يعود كل منهم إلى الموقع الذي يستحقه.

*

يمكننا أن نميز داخل الشعر العربي الذي يكتب الآن محاولات مختلفة من القصيدة الجديدة:

- القصيدة الغنائية البسيطة التي تتكيء على الخطاب والتي تفتقر بحكم زاوية رؤياها الشعرية إلى العمق الفكري، مكتفية بالأثارة العاطفية الهشة؛

- القصيدة الغنائية التهويمية التي تقوم على تركيبات لغوية فضفاضة، ذهنية، ذات موقف هش من موضوعها، عاجزة عن قول أي شيء حقيقي، وبكائية في الأغلب؛

- القصيدة الأنطباعية الوصفية التي تعتمد على العين في رصد حركة الخارج؛

- القصيدة الغنائية التي ترتكز إلى لغة موصلة، منقاة من الألعاب البلاغية التقليدية، وتتحرك بين الخارج والداخل؛

- القصيدة الملموسة التي تتحدث أو تنقل بلغة بسيطة ودقيقة على الأغلب صوراً موجودة في الواقع، متخلية عن التجريدات اللغوية الذهنية التي تملأ الشعر العربي؛

- القصيدة الملحمية التي غالباً ما تمتلك غنائيتها الخاصة بها، سواء كانت غنائية خارجية أم داخلية؛

- القصيدة المركبة / الطليعية التي قد تدمج الأوزان أو تدمج الوزن النثر أو قد تلجأ إلى الوسائل اللغوية والبصرية.

وبالطبع فإن هذه الإتجاهات ليست هوية ثابتة، تحدد الإتجاه النهائي للشاعر. فقد يختلط بعض هذه التقسيمات ويتداخل حتي داخل القصيدة الواحدة عند شاعر ما، ومع ذلك فإنها يمكن ان تكون خارطة لتحديد الاتجاه العام للشعر العربي الذي يكتب الآن. وقد تعمدت هنا ألا أجعل قصيدة النثر نمطاً أو جنساً خاصاً من الشعر، كما يفعل بعض النقاد العرب، إذ ينبغي أن يقوم التمييز، لا على الألتزام بالتفعيلة أو عدم الألتزام بها وإنما على انجاز القصيدة ذاتها، رؤيتها، رؤياها، عمقها، وقبل كل شيء الفضاء الذي تفتحه أمامنا والضوء الذي يأتي منها.

رغم الحيوية التي يوحي بها هذا التنوع داخل حركة الشعر العربي الجديد، وهو تنوع يشير إلى غنى القصيدة العربية الجديدة، فإن ثمة أزمة حقيقية في تقييم الابداع وتحديد موقعه، ترتبط بالرؤيا العربية المرتبكة، من السياسة والأقتصاد وحتى الثقافة، وبالموقف من الحداثة وطرق الوصول إليها، ولكنها تعكس في الوقت ذاته بنية التخلف الاجتماعي الذي غالباً ما يخلق رموزه، بوسائل غير ثقافية، من خلال إيحاء يكاد يكون سحرياً، بدل العودة إلى الابداع ذاته واكتشاف قيمته الحقيقية. ان الشاعر العربي غالباً ما يُصنع أما عن طريق الاشاعة أو عن طريق الإيحاء السياسي والثقافي، حتي بدون قصد أحياناً. وبالطبع فإن الجوهرالحقيقي للأزمة يكمن في غياب الحرية السياسية والثقافية، حيث تنعدم المساواة في امكانات النشر والوصول. والأكثر من ذلك أن دور نشر ومجلات وصحفاً عربية كثيرة لا تنشر كلمة واحدة للشاعر أو عنه مالم يكن مقبولاً ومباركاً من «الجهات» التي ترتبط بها أو تتعامل معها. وبالطبع فإن وضعاً مثل هذا يخلو من أي نظير له في العالم كله.

وبالطبع مرة أخرى، فإن التزوير السياسي سوف يؤدي إلى التزوير الثقافي بل وإلى تزوير كل شيء. في ظل التزوير الشامل هل لنا أن نتساءل : من هو المبدع الحقيقي؟ ها هنا يأتي دور المثقف الحقيقي : أن يفضح التزوير بدون رحمة، أن يؤشر الطريق

الحقيقي إلى الحداثة، داخل المجتمع والثقافة، وأن يعيد الإعتبار إلى الحرية.

إن كثيراً من الشعر الذي يكتب الآن تعوزه البوصلة التي تشير إلى الأفق الجديد، وهي هنا موقفه من العالم الذي يعيش فيه واسئلته عن معني الحداثة (لماذا هذا الشكل؟ لماذا هذه اللغة؟) وعن جدواها (ماذا أريد أن أقول؟ ما قيمة ما أقول؟) إنني لا أفهم، على سبيل المثال، كيف يمكن لشاعر ما أن يكون مجدداً وطليعياً، مالم يكن مجدداً وطليعياً في موقفه من كل شيء في الحياة. لا أفهم كيف يمكن للقصيدة أن تكون طليعية، وهي تمجد القتل والحروب أو تصافح يد الجلاد، أو تقدم وعياً ساذجاً عن العالم أو تملأ رؤوسنا بالعواطف البدائية. من أجل أن تكون القصيدة قصيدة جديدة لابد من تحريرها من أمية الحياة، من أمية العواطف، ومن أمية الثقافة. هذه الأمية هي التي وضعت الكثير من الشعر السائد داخل نمطية تقليدية جديدة. لقد عاد الشعراء مرة اخري إلى سجنهم القديم الذي خرجوا منه في العام 1947، بعد أن رمموا جدرانه وأعادوا تأثيثه من جديد.

ولكن النمطية قبل أن تكون شكلا في الشعر والكتابة هي محتوي وعي، لا يمكن ان يوجد خارج القفص الذي يدجن فيه، وعي يقف خائفاً ومرتعباً أمام مغامرة السمكة التي تجازف بالسباحة بعيداً في أعماق البحار.

عندما نشرت نص «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» في العام 1969، وهو نص تجريبي / طليعي، يقع على حافة اشكال الكتابة، من الشعر والسيناريو وحتى القصة البوليسية، أردت أن أحوّل الحرية نفسها إلى طريقة في القول بحيث يصبح النص - الرواية (قصيدة ومسرحية وفيلماً ولوحة وموسيقى في الوقت ذاته، دون أن يعني ذلك؟) من مقدمة «المخلوقات».

وفي البيان الشعري الذي نشرته أيضاً في العام 1969 دعوت إلى القصيدة المفتوحة

التي تبتكر شكلها الخاص بها «لأن الشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء، حتي من اللغة».

كانت تلك محاولة لتحرير وعي الشاعر العربي ومخيلته، عبرالعودة إلى الجوهر: أن تدخل الحرية في صلب القصيدة، مرة لتحررها من خوفها من نفسها وأخرى لتشكل فضاء مغامرتها ومعناها. وهكذا تكون القصيدة مسعى وصول إلى منطقة لم تصلها قصيدة أخرى من قبل، والحرية المحرك الذي يمكّن السفينة من الأندفاع إلى الأمام.

إنني إذ أذكر ذلك الآن فلأنني أعتقد أن اندماج الشعر بالحرية والذي قمع بضراوة طيلة ربع قرن من الزمان، باسم معاداة التراث، في حين أن الحرية وحدها قادرة على اكتشاف ما هو حي فيه وخلقه ثانية، هو المفتاح الفعلي للقصيدة العربية التي ينبغي أن تكتب الآن. إن هذا لا يعني بالضرورة أننا سوف نكتشف في كل مرة قارة جديدة، كما فعل كولومبوس، أو أن الحرية وحدها سوف تصنع قصيدة عظيمة، ولكنه سوف ينقذنا من الجدل العقيم الذي ما زال مستمراً منذ نصف قرن حول «هل هذا شعر أم لا؟» وينقلنا إلى مستوي جمالى جديد للسؤال: ما الذي تريد القصيدة أن تفعله بنا؟ ما الذي تريد أن تقوله أو أن لا تقوله؟ وما هي القارات التي نحلم في الوصول إليها؟

عندما يتم الاعتراف بحق القصيدة في الحرية (وهذا ليس سوى المدخل إلى الحداثة) فسوف يأتي السؤال الحقيقي عن عالم الشاعر وفضائه وعن عمق وعيه للزمن الذي يعيش فيه واشكالاته وعن قدرة قصيدته على إغنائنا روحياً وفكرياً و تحريرنا من أوهامنا وتغييرنا ومنحنا عينين تريان حتي في الظلام. هذا هو سؤال الحداثة.

هكذا فقط يمكن للقصيدة العربية أن توجد الآن وأن يكون لها ماتقوله في المستقبل أيضاً.

برلين

يمنى العيد

كلام محفور على جسد

(الشعراء الشبان في لبنان)

مع نهايات الحرب ودخول لبنان مرحلة السلام تحت عنوان « اتفاقية الطائف » برزت مجموعة من الشعراء الشبان ، وكأنّهم ، على تفاوت شعرهم ، يكملون شعر «التجريب» في خروجه على قصيدة المعنى و « أنا » الرائي وبنية الإيقاع المتوازن. وهم مقابل ذلك يرسخون عالم النص المفكك ، والصورة الملتبسة ، يتركون الرؤية وراءهم ، كما تتركهم الرؤيا . يبدون بلاحلم حتى لكأنّ العالم حولهم ، هو كما في المتخيل الشعري مسكون بالعدم : عالم يموت فيه الانسان بلا حساب ، فتموت « أنا » الشاعر وتتلاشى المعاني لتحل مكانها الأشياء . لكن حتى هذه الأشياء تبدو، وقد

تحطّم كيانها ، مجرد أجزاء أو عناصر ، مبعثرة في المتاهة .

وبالعودة الى هؤلاء الشعراء أنفسهم نرى أن وعيهم تفتح على صوت المدفع ، وفوجئوا بالتاريخ يصعقهم لا في منتصف عمرهم كما من سبقهم ، بل في بدايات نموهم الجسدي والذهني . كان بعضهم مازال في التاسعة من عمره (**يوسف بزيّ** المولود عام 1966) حين بدأت الحرب ، أو بالأحرى حين انفجرت (عام 1975) أما البعض الآخر فكان مازال يعيش عمر المراهقة.

كانوا قد تركوا حضن الأم ودفء العائلة وذهبوا ليقاتلوا دفاعاً عن الوطن ، ففوجئوا بالرصاصة يصوبونها ، أو بأن عليهم أن يصوبوها ، إلى أهلهم أو إلى شركائهم في لقمة الخبز والوطن .. أو بأن عليهم أن يروا أن المسلم هو عدو المسيحي ، أو أن المسيحي هو عدو المسلم ، فيقتل واحدهم الآخر وهو لايعرف حقيقة مايفعل .

يقول الشاعر **فادي أبو خليل**

« كنا نؤمن أن المسلمين سيذبحون المسيحيين » (1)

انها أيديولوجيا الطوائف، أو الأحزاب الطائفية التي نظّرت لحرب توهم بالدفاع عن النفس، وانتهت إلى مستنقع من الوحل والدماء فقد فيه الإنسان عمره، وخرج منه الشعر مهدوداً ..

المعركة التي يجب أن تستهدف عدواً عند حدود الوطن ، ويكون للموت فيها معنى الشهادة والفداء ، صارت معارك بين القوميين ، « المرابطون » ، أو بين البعثيين العراقيين والإشتراكيين، أو بين القوميين و الشيوعيين وأمل ...

يقول الشاعر **يوسف بزيّ** :

« شاركتُ في معركة طرابلس عام 1985 ضد حركة التوحيد والفلسطينيين قاتلتُ على محور البحصاص والاوتوستراد ، وباب الرمل . هذه المعركة هي التي دفعتني للتفكير بترك السلاح " (2).

ويقول الشاعر **بلال خبيز** :

« وآخر مرة أطلقت فيها راجمة كانت في منطقة الشوف ، تحت بعقلين ، ولكن من هناك بُتُ لا أعرف إلى أين أوجّه صواريخي ، فقصفت منطقة صيدا » (3) .

«كنتُ لا أصدق أنني بدأت أغطس في الوحل " يقول الشاعر والصحافي يحي جابر . « وحين احترقت بلدة " دير قانون النهر " بعدما اجتاحتها قوات الحركة الوطنية والمقاومة الفلسطينية بدأت أفكر في نجاتي من هذه الدوامة »(4) .

لقد جاء هؤلاء إلى الحرب ليقاتلوا عدواً ، فوجدوا أن بعضهم يقتل بعضاً ، وأن المتاريس ملأت المدينة حتى تداخلت وضاعت بينها الحدود ، وأصيب بعضهم ، (بالبارانويا) ، وارتجّت الصورة ، صورة الحقيقة ، أمام عيونهم وفي وعيهم .. حتى صار بعضهم يشعر بالنشوة وهو يرى جريحاً يسقط برصاصةٍ منه، وصار بعض المقاتلين يزهون بالرؤوس البشرية المقطوعة وهم يرمونها على الطريق .

« أول شعور عدائي حيال الحرب بدأ يوم مجازر المسلخ وضبيّة (1975) حين مرَّ أحدهم بقربي يحمل رؤوساً بشرية على عربة ويجرها مزهواً ويرمي بالرؤوس على الطريق » (5) يقول الشاعر والقصاص **شارل شهوان** . كان يريد أن يبكي في جنازة صديقه الذي قتل . صديقه الذي كان بطلاً وانتهى كما يقول عنه « جثة على كومة زبالة » لكن البكاء على القتلى ممنوع .. هكذا ترك الحرب إلى الشعر , ربما لتكون له حرية البكاء ، أو ليصرخ بصوته الشعري ضد كل الحروب .

لم يكن الشعراء الشبان يعرفون بعد العالم بمعانيه الأخرى، وحين نظروا رأوه غائباً خلف ضباب الأسئلة . . كانت يدهم على الزناد والدم يصبغ الفضاء بالجريمة . خانتهم المعاني وهي تغور في الكيانات المنهارة - كل شيء أمامهم يتهدم وينهار : العمارة ، الوطن ، البيت ، الصديق ، والإنسان والأخلاق ومعنى الحرب . . كل شيء يتفتت . . وحدها الأجزاء والأعضاء المرمية في العزلة والدمار كانت تكون مشهداً أو صورة هي أحياناً ؛ «يدٌ تدخل فضاء القميص ، أو« ملابسي منتصبة على عكازتين » أو هما «العينان المهملتان على كرسي » (6) .

لم تكن الذاكرة ، حين كانت الحرب ودخلوا فيها ، سوى معجونة عاجزة ، بعمرها ذاك ، عن تأويل الصورة والإمساك بمرجع واضح لها ، أو بخيط يوصل إلى ما هو أبعد منها ، إلى معناها في الزمن والتاريخ ، هذا المعنى هو ثقافة وتكون وعي في المدرسة والجامعة ، أو في حياة عادية هادئة تسمح بالقراءة والحوار الطبيعيين .

ربما لذلك كان شعرهم شعر الأشياء ، أو كلاماً لايخشى أن يمحو العالم وهو يهفو إليه ، أولا يدرك أنه يحوّل العالم إلى فتات وهو يرغب في إقامته . فالذاكرة تبدو بلا مخزون، والتعبير جسد يتفجر بطاقته الذكورية وينطلق لتفريغ شحناته ، يفرغها محطِّماً لغته.

يحي جابر زميلهم في الشعر والقتال يعرّفهم معرّفاً في الوقت ذاته نفسه فيقول « . . . من المراهقين الذين كانوا القتلة والضحايا للاجتماع والاختلاف اللبنانيين أولئك الذين تعرّفوا على البلاد بقوة السلاح وتجولوا بـ (الرانجات) و (اللاندات) كأنهم باصات سياحية في رحلة جماعية إلى أماكن مجهولة تحولت خلفهم إلى آثار و شواهد وأطلال» (7).

لم يعرفوا وطنهم إلا في ظلال الدم والرصاص ، وحين فتحوا عيونهم وجدوا أنه تحول

بأيديهم إلى خرائب ، وأنَّ الكثيرين منهم مات ، أو جنَّ ، أو هاجر ، أو أدمن . أما هم فجاءوا إلى الكتابة .

لايتماثلون في الكتابة وإن كان الكلام عليهم بصيغة الجماعة ممكنا . يتمايزون في شعرهم وإن كان العالم الذي عبّروا عنه واحداً . ذلك أنهم جاءوا إليه في مواقع مختلفة. كلٌ كان متحمساً لمثله أو لعقيدته على أنها الحقيقة ، لكنهم تلاقوا في اعتبار الحقائق التي آمنوا بها وقاتلوا من أجلها زيفاً . . وكأنهم لم يصدقوا، أو كأن هذا الأمر لم يعد له من جدوى في طوفان الموت العمومي ، فتركوا حبل الشعر على هواه يقول كي لايقول . تركوه تنتظم مقاطع منه في إيقاع فيقارب قصيدة النثر ، وتتهاوى مقاطع أخري فيفقد صلته بهذه القصيدة التي استوت مع بعض روادها على نظام يصقلها بناء ، ويميزها شكلاً و نسقاً، ويولد هويتها الشعرية .

ولئن كان الشعر يكتب كما نعلم من الشعر ، فإن البنية المفككة لشعر هؤلاء الشبان تشير إلى أن شعرهم يُكتب من مرجعية شعرية قريبة في الزمن ، إلا أن نصوصهم لاتحفل في الغالب بما عهدناه لدى رواد قصيدة النثر من توظيف فني يهذّب بنية النص ، ويصقلها ليبني نص الكسور ، والفجوات ، والغياب بين العناصر كما عند الماغوط مثلاً . كما أن هذه النصوص لا تبدو في صدد توظيف الشعرية لتكسير اللغة بدعوى تأسيس لغة شعرية جديدة كما عند **انسي الحاج** مثلاً، بل هي ، كما يبدو حتى الآن ، محاولة تعبير عن واقع نفسي تفتت، وعن ذاكرة بدت دون القدرة على استيعاب ماهو أبعد من المشهد المرتسم أمامها .

ربما لذلك بدا شعرهم محاكياً لذاكرتهم ، أي تعبيراً في حدودها ، متداعياً أحياناً مثلها، فهو لايتواطأ ، كما الفن عادة ، مع اللغة ليبني تفكك عالم هذه الذاكرة ، أو ناظمه الدلالي .

وفي غياب « أنا » الشاعر التي قد تعبر عن هذا التفكك ، أو التي قد تكتفي بإضمار التنظير له ، تبدو نصوص بعض هؤلاء الشعراء الشبان بلا مرآة أحياناً ، أو بلا صوت داخلي يحاور مرآته . . فالمرآة أحياناً ليست فقط مكسورة تتشظّى في الصورة، بل غائبة . . والشعر يتماهي مع هذه الذاكرة وهي بعد بلا رصيد ، أو بلا مخزون شعري يعين على بناء المشهد المتداعي ، على رفعه إلى الشعرىّ ، وإقامته في سؤاله ، أو نسجه من بذرته التي هي قلق وجوده وسط دم الحرب ودمارها ، كأن اكتشاف الزيف زيّف ما كان في وعي الشعراء حقيقة ، حمل شعرهم على تدمير أيديولوجية هذا الزيف ومعها كل المعاني ليبقى الشعر هكذا ملاذاً ، أو بديلاً ربما لما ليس له عندهم بديل . والشعر بذلك شاهد وتجربة بكر قابلة لأكثر من احتمال يبلور حديثها ، ويميزها في سياق قصيدة النثر .

لذا اكتفي هنا بمقارنة هذه التجربة الشعرية لا فتة إلى ضرورة التمييز بين التفكك من حيث هو مسألة فنية ، أو شكل بنائي دالّ ، وبينه من حيث هو ضعف ، أو قصور فني.

في الحالة الأولى ليس التفكك افتعالاً ولا تقصداً ، بل هو تعبير عن حالة شعرية مندرجة في تاريخية الشعر. أنه شعر يكتب من الشعر اختلافاً ، ويومئ بهذا الاختلاف إلى واقعه وزمنه فيه .

وفي الحالة الثانية ليس التفكك سوى هلهلة . إنه تعثر الشعر في البحث عن ذاته ، عنها في نسق . نسق هو اختلاف الشعر وتميزه في حياته .

ومن الممكن أن نقول تجاوزاً للفظية ، إن التفكك بناء يمارس وظيفة الإيهام بالتفكك ، وهو بذلك ينجز شكلاً دلالياً وليس مجرد ذريعة تستر عجز الكتابة ، هكذا بنت السوريالية سقوط العلاقات المنظورة أو المرئية بين مكونات العالم ، أي بنت اللاواعي، أو اللاقول في لا معقوله أو عبثية العالم في الوعي الشعري له . وهكذا عمل الشعر

اللبناني في الخمسينات على تفكيك بنية الشعر وتراكيب اللغة بدافع من منظور ثقافي شعري . كان يفكك العلاقات بين الدوال ومدلولاتها ، يخلخل تراكيب اللغة : ذاكرتها ومراجعها الحاضرة فيها . . وهو بذلك ينظّر للشعر بالشعر ، أو للغّة الشعرية بلغة شعرية يبنيها . وكان الاستمرار في التفكيك ، بعد استنفاذ هذه الغاية دليل مأزق . هو مأزق الشعر نفسه ، هكذا ، وعند حدود هذا المأزق انتهى دور مجلة «شعر» ، وافترق الشعراء الذين التقوا على ضرورة تحديث بنية التعبير الشعري لغوياً ، افترقوا ليستمر الشعر ، وليتبلور المفكك نسقاً آخر ، نسقاً بنائياً يوهم بالتفكك فيما هو يبدع نص الكسور والفجوات ، نص هذا العالم المتصدع في وعيهم له ، أو المخلخل والقلق والممزق في احساسهم به ، النص النابض بزمنه وكلماته والذي يعيش حياته الشعرية داخل الحياة .

*

في مقاربتي لنصوص الشعراء الناشئين أو الشبان ، يبدو لي أن نصوص الشاعر **بلال خبيز** تشكل ، في الطابع العام لها ، امتداداً لنصوص التجريب. تلتزم نصوص خبيز بالتحرر من «أنا » الشاعر ، تترك الكلام بصوته إلى الكلام بصوت الجماعة ، كما تتركه للأشياء ليكون لها النطق . ومثل هذا الالتزام ليس مسألة شكلية تقف عند حدود تبديل الضمائر في اللغة وتعابيرها ، بل هو التزام يطال مفهوم الشعر وبنيته . فالتجريب كما عرفناه مع الشاعر **عباس بيضون** ، بشكل خاص ، يبني نصاً قائماً على مفهوم التحرر من النبرة الشعرية المنبرية أو الخطابية ، ومن الغنائية التي تميز الشعر العربي من حيث هو تراث ومن حيث هو أيضاً شعر معاصر وحتى حديث . (فالغنائية مازالت مثلاً سمة هامة في شعر محمد علي شمس الدين باعتبار شعره شعراً حديثاً) . يسعي شعر « التجريب» للتحرر من هذه الخصائص ويرفض نبوية العلاقة ، أو رسوليتها بين المتكلم والمخاطب ، فالشاعر ليس نبياً ، ولا الشعر تبليغاً أو رسالة .

في نصوص **بلال خبيز** نلمس أثراً « لتجريب » **عباس بيضون** الذي برز بشكل واضح في شعر **بيضون** بعد قصيدته (صور) وكما عند بيضون في شعر **خبيز** كثيراً عن «هم» كبديل أساسي عن « أنا » :

« تركوا الصدأ يذيع أخبارهم » (8)

أو :

« يشبكون أيديهم على الطاولات » (9)

أو :

« الذين غرسوا أنيناً في العظام »(10)

ونقرأ أيضا عن الأشياء التي يبدأ منها الكلام ، أو يتشكل كنطق لها :

« المعاطف تتخشب » ، « عصي كثيرة لا تشبه تعب الاجداد ». (11)

أو

« ربما اشتروا أسراراً

وخبأوها في جيوبهم

لكن البيوت البعيدة

لا تلبث أن تنقلها الى ثيابهم »(12)

فالبيوت هي التي تنقل هنا أسراراً ، وليس سكانها مثلاً ، أو أصحابها ...

وفي نص آخر نقرأ :

« الابواب تعرف أيدينا الباردة " و " المرايا تشبه خادمات من فضة » (13).

ليست أنسنة الأشياء ظاهرة غريبة في الشعر العربي ولا الوصف الذي يمنح عالم الاشياء حياة عن طريق التشبيه والاستعارة أي المجاز اللغوي ، مما لم يألفه الشعراء العرب . لكن الشعر هنا في تركه الأشياء تقول ، أو في منحها حياة ، يفارق المرجعية الشعرية العربية . وقد لايكون الشعر العربي مرجعاً لشعر التجريب . وذلك أن شعر التجريب يحتفل هنا بعالم هو في وعيه عالم من تفاصيل ومن أشياء وأجزاء حميمة ، راهنة ، ومعاشة ، أضف أن الكلام على الأشياء ليس هنا وصفاً لها ، بل أن الأشياء هي عناصر بديلة لعالم شعري كان الانسان قوامه ، وعالم الأشياء هذا هو كما يبدو ، عالم الشعر ، أو أنه زمن الشعر بأشيائه اليومية والعادية : " المعاطف " عصي " ، أبواب " . . .

مايلفت في العلاقة هو تغيرها وانعكاس الاتجاه لشعاع الحياة : فبدل أن يكون بين الانسان والانسان ، أو بدل أن يذهب من الانسان الى الأشياء ، نراه مكسوراً في العلاقة الأولى ، ومعكوساً في العلاقة الثانية ، أي آتياً من الأشياء الى الانسان :

« الابواب تعرف أيدينا الباردة » .

أو كأن مايصيب الانسان تظهر فظاعته في صورة مايصيب الأشياء :

« المعاطف تتخشب » و « عصي كثيرة لاتشبه تعب الأجداد » .

لكن وفي حدود هذا الوعي الشعري لعلاقة الانسان بمحيطه ، ولعلاقة الشاعر بالمخاطَب، ألاحظ أمرين يخصان شعر التجريب عند معظم الشعراء الشبان :

الأمرالأول : هو أن هذا الشعر يميل إلى الاستقلال بحدود جملته الشعرية ، وهو لايتجاوز الجملة الى نص شعري ذي سياق إلا فيما ندر . وهو لذلك موسوم بطابع التفكك . وربما كان لهذا الطابع دلالته على مستوى وعي الشاعرللعالم حوله ، كما على مستوى الممارسة الشعرية من حيث هي تجربة مفتوحة على بلورة خصائصها المميزة لها .

الأمرالثاني : هو أننا نلمس في هذا الشعر رؤية تشير إلى انهيار المنطق السويّ لعلاقات العالم الخارجي . وكأن الشعر ينسج ، شعرياً ، صورة هذا العالم ، أو كأنه ينسج بنية بديلة تماثله لغوياً ، والشعر ، بذلك، يبدو مشغولاً بهمٍّ لغوي له طابع البرودة، أو الحياد ، كما بهمٍّ الصورة المعبرة بشكلها ، لابنطقها ، بالهيئة لا بالمعنى ، بالتركيب لا بقوله . . ولعل ذلك يفسر سبباً من أسباب تراجع التعبيرية وغلبة طابع التركيب وبروز همّ التحرر من خصائص قصيدة التفعيلة ، أو من بعض سمات شعر المرحلة السابقة المتعلقة بما هو وجدان وضمير وقضية وغناء . . فاستبدل بها تقنيات خارجية أو شكلية. أو أفرغ هذه التقنيات من حياة عالمها أو مما هو شرطها في وسطها وعالمها ، وراح يقارعها بما ينفيها ، حتى لكأن الغنائية مثلاً خاصية مرذولة بذاتها وليس في شعر دون آخر ، ولكأن اختلاف الشعر ، أو حداثته ، مسعى ينهض في حدود كهذه ، وليس ، وكما هو في حداثته ، توتراً ذاتياً هو نفسه توتر الوعي الشعري في علاقته بالعالم وبالحياة فيه .

*

بعض النصوص الأخرى تبدو محاكاة لذاكرة الشاعر ، أو تعبيراً في حدود زمن الذاكرة الأول . يتهاوى التعبير أحياناً كما الذاكرة وقد تهاوت ، وينبني أحياناً أخرى في مقاطع شعرية تعلن تفكك عالم الذاكرة .

«كأن الرصاص الطائش

شلّع غرف الذاكرة » (14)

بهذه البساطة يعبّر **يوسف بزّي** عن الذاكرة التي أسقط الرصاص أبواب حمايتها ، أو مايصون مخزونها الطريّ . تشلّعت الغرف وأبيحت للخارج ، للحرب ، لدمار مشترك بينها وبين العالم .

ثم يتوالى التعبير ، في بساطته ، عن هذه الذاكرة ، ذاكرة الطفل الذي حمل السلاح وراح مع الجماعة الى الحرب . التعبير حميم ، لصيق بالتجربة والمعاناة ، يستمد حرارته منها في محاولة لرفعها الى لغة شعرية تصل إلى العمومي وتتصل بعناصر العالم .

« كنا نمضي خالين من الهواء

والذاكرة

جنوداً نسترد مرارة المدن

كنا نطلق شتائمنا في الاتجاه ذاته

كأنما نكمل اكتشاف الكائنات المغدورة

ثمة بساتين بحرية و أغصان ليمون

تجرح ملامحنا ورغبتنا بالتدخين ،

والبساتين

طرقات طويلة وضيقة

والرصاص وحده فيها

يغسل هيئاتنا بسرعة ،» ص 55 / 56)

كانوا أطفالاً لكن جنوداً . كانوا يمضون إلى القتال بلا ذاكرة أو بلا معاني فيها . وحده الرصاص كان يغسل بسرعة هيئاتهم البريئة . .

كانوا أطفالاً وكانوا قد تدفقوا الى الضواحي «نحيلين كأسلاك » (38) .

وتعلقوا على النوافذ والباصات ، « ودخلنا الى العالم مصادفة مع ذلك النزوح »

(ص 39)

جاءوا المدينة نازحين عن قراهم ، ودخلوا حربها من زمن كانوا مازالوا فيه يمدون أيديهم الى جيوب الآباء ، «ونعطف عن محلات الفليبرز » (ص 67) .

لايعرفون كيف اندلع حريق المدينة (ص 36) ، ولم يتأملوا «احتراق الشواطىء والأسواق » (ص 37) لم يدركوا « أن الطلقة لسعة نقفت جلودهم » (ص 36) كما تلك الحصى الصغيرة التي ينقفون بها العصافير

عصافير نقفتهم الحرب .

كانوا يقتحمون « دفعة واحدة كعائلات مندلقة على الطريق » ، عائلات حملت دواخل بيوتها ونزحت ، فكانت في متاهتها على الطريق ، الوجه الآخر لصور هؤلاء الذين يقتحمون المعركة وتندلق أحشاؤهم ودماؤهم أيضا على الطريق ، طريق الطفولة .

على الطريق المشترك ، على الطريق المرآة التي تتداخل فيه المعاني بين الأهالي الذين نزحوا والأطفال الذين حملوا السلاح ، كان هؤلاء الأطفال يتساقطون « كدمعة أنثى »

(ص 36)

ولكن،

حين « أصابتني طلقات » (ص 58) وغسل الرصاص " هيئاتنا بسرعة " (ص 65) حينذاك انكسر زمن الطفولة ورسم خيط الدم ماضياً لها . صار زمن الطفولة زمنين كلاهما في الحرب : الأول دخول فيها والثاني خروج عليها . وصار لمن دخل فيها وخرج عليها ذاكرة تذكر ، أو تشهد وتحكي عن الحرب :

« نذكر لكم

الأقنية ،

الخنادق ،

ماتبقى من جثث ،

خائفين ،

مصابين يفرفرون بدمهم

كدجاجات مذبوحة ،

وأصوات فائضة ،

تتبعثر كلها في مدينة

ينتف سكانها حمام الضحكات » (64)

لكن الذاكرة التي تشهد وتحكي ، تستولد بفظائع المشهد الذي ترسم ، موقفاً يدين

الحرب . وبذلك يبدو الزمن الأول زمن الفعل والقتال ، ويبدو الزمن الثاني زمن التعبير والإدانة .

الزمن الأول صار بالموقف منه ماضياً ، ذاكرة في وعي الشعر ، وصار الثاني حاضراً هو حاضر الشعر نفسه كإبداع. وفي وعي هذا الشعر يتراجع زمن الحرب خلف الزمن ليندرج في مايشبهه من أزمنة موروثة في التاريخ ، ومدانة :

« كنّا جزارين

نلوّح بسواطيرنا

الموروثة عن القراصنة

- منذ ألف عام -

نسلخ اللحم والجلد

لينفلش الدم على البلاط

وتطير فروات الرأس

الأكثر خرافة وصخباً

نحن أبناء الحواري القديمة

ننش ببخار المطابخ

ونفور كأولاد معصوبين

بقوة الوحل . . » (ص 63 / 64)

« كنا » .

هكذا تنهض المرآة بين الذات والذات في حوار الحاضر للماضي (كنا) أو في حوار الشعر من حيث هو وعي ، وللزمن من حيث هو واقعة. وفي هذا الحوار يتجلىّ موقف يتهم ، وذات تتبرأ من فعلها

يدمر الشعر أيديولوجيا الحرب وقد انكشف زيفها وارتسم مشهدها الفضائحي أمام وعي الشاعر .

تكشف جمالية الشعر عند بزي " لا جمالية " الحكاية، فلا تطمر اللغة معاني الحكاية، بل تبني عالماً نصياً فاجعاً ، تبنيه بلغة موترة غنية حافلة بمفردات اليومي لطفولة تستعيد هيئتها من حرب دمرتها .

تتماسك بعض نصوص **يوسف بزي** في اطار مشهد حسي له طابع اللغة البكر . تكسر هذه اللغة بتدفقها الحي بلاغية اللغة وغنائيتها المألوفة . تتعدد مستوياتها كأنها تعبير عن قلق روح شاعرها وهو يتلمس " أناه " في عالم تنهار الأنا فيه .

*

تميل بعض نصوص الشعراء الشبان الى التخلي عن التعبيرية وتجنح نحو لغة ترسيمية عمادها المشهد بما يعنيه من لقطة تسجيلية ، وبما يقتضيه ذلك من تقنيات لغوية تبنيه وتميزه بلغته هذه .

في ديوانه الثاني « الزعران» (15) يحاول **يحي جابر** بلورَة لغة لها طابع الكولاج السينمائي . تتخلى جمل هذه اللغة عن ضمير التكلم ، وحتى عن أفعال تحيل عليه .

يلغي **يحي جابر** الفاعل تماماً من بعض نصوصه كأنه بذلك يسعى لتشكيل نص له صفة

النص الوثائقي . مجرد عين تقف خلف كاميرا وتلتقط وقائع المشهد ، أو مكوناته ، بلا تدخل ، أو بما يوحي بعدم تدخل الشاعر . وكأن المشهد بذاته أقوى وأفصح من أي تدخل .

ينجح الشاعر أحياناً وتستقيم بنية نصه بالعلاقات بين مكونات المشهد ، وبالقرائن التي تمارس وظيفة الاحالات الداخلية . كما يتوسل هذا النص أسلوب الثنائيات المتقابلة المتعاطفة حيناً والضدية حيناً آخر.

يشتغل **يحي جابر** على نصه ولغته في ديوانه هذا بشكل لايخفى أحياناً بعد أن كانت نصوصه الأولى أميل الى التدفق التعبيري وعضويته .

فيمايلي أقرأ مقطعاً أجده من الأكثر تمثيلاً ونجاحاً لمحاولة الشاعر البنائية هذه . وباعتقادي أنه بإمكاننا اعتبار هذه المقطع نصاً مستقلاً ، نسبياً ، ضمن النص الكامل الذي يعرّفه الشاعر بأنه : « سيناريو - شعري » (16) وهو نص طويل تنوعت بنى مقاطعه واختلفت لغاتها ، لكنها مالت بالمجمل الى المشهدية السينمائية وأسلوبها في اللقطة والمونتاج .

نقرأ :

« الخطاط منهمك على لافتة لصرّاف

تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة .

رغوة صابون تترسخ على زجاج مقهى .

طاولة مربعة لمجتمعين تحت قبعات .

رجل يحمل دجاجة تفرفر بين يديه

يتناقش بحدة مع آخر يحمل بيضة

رجل يمزق أوراق روزنامة

ويرميها في صحن متسولة .

نادل يكنس حروفاً وأوراقاً .

صيصان بين الطاولات .

على طاولة مستطيلة .

حقيبة سمسونايت

نظارة سوداء . قفازات بيض .

دمية مانيكان ، عكازات ،

ضمادات ملفوفة حول الكراسي

في الخارج

تنزلق عربة مقعد بين السيارات . » (17) .

من الواضح أن الجمل هنا تنبني مستقلة سواء أكانت اسمية أم فعلية . وهي بذلك مقتصرة على وظيفة الإخبار . كما أنها تبدو بلا توالي في الزمن . لا تتوالى إلا على الورقة . وهي عليها ، أو في تواليها عليها ، مجموعة عناوين معروضة بحكم لاتواليها في وقت واحد . مثل لوحة تتشكل عليها أجزاء الصورة ، وعلينا أن نقرأ مايربط بينها ويولد معناها كأن النص هذا شاشة تعرض عليها مرة واحدة مجموعة

عناوين لفيلم ضخم ومثير .

انه مشهد في السيناريو الكبير الذي تمثله « مقبرة الفيلة » .

وقد يكون من الافتراء أن نقرأ المشهد بمعزل عن نصه الكامل ، أو النص السيناريو

لـ« مقبرة الفيلة » لكني لستُ هنا إلا في صدد مقاربة مثال للغة شعرية . وهي وأن تفاوتت في هذا السيناريو فانها ، كما سبق وذكرت ، أميل الى أن تكون بالمجمل مشابهة للغة هذا المقطع الذي اخترت هنا .

السطر وحده بذاته ، مقروء بوضوح . لكن مايتشكل بين السطور من دلالات وفق البناء الكولاجي للنص ، يوهم بعالم مبعثر متهاوي ، كأنه بقايا حطام ، أو مجموعة صور تمزقت الروابط بينها . أو كأنّه عالم واسع متنوع ، هو عالم المدينة الفاقد لروابطه والذي يحاول النص أن يشير إليها بأقل ما يمكن من الكلام ، فيختار عناوينه الأكثر دلالة ويولّف بينها في هذا التشكل المبتدع .

هكذا ، وعند التدقيق ، نكتشف العلائق الدالة بين مكونات اللوحة ، أو المشهد التشكيلي .

فعلى مستوى الموجودات التي تملأ فضاء اللوحة نرى :

- « لافتة لصرّاف » . مقابل :

- «يافطة لتظاهرة » .

لكن ،

هناك من يصنع اللافتة ، وهو منهمك بذلك . في حين أن اليافطة بالية« وتحت

قـدمـيـه »و في ذلك دلالة واضحـة على أن الزمـن ، في حـاضـره ، هو زمـن « لافـتـة الصـراف » ، وأن زمن « يافطة التظاهرة »، اليافطة الباليـة ، ولّى . علماً بأن الإشارة المكانية ، فوق ، « لافـتـة لصرّاف » ، وتحت « يافطة لتظاهرة » ، هي إشارة لمعيار قيمة . فماهوفوق هوالأكثر قيمة ، أو الأكثر اعتباراً مماهو تحت

هل يرسم الخطاط لافتة زمن الصيرفة والتجارة والسمسرة ؟

وهل يعلو زمن الصيرفة والتجارة والسمسرة قيمة على زمن التظاهرات ؟

ربما ! ربما نقرأ في ذلك زمن المدينة ، ومآل الحرب ، وثمن الشهادة والموت والخراب ؟

ربما كـان المشـهـد يلخص بهـذا التـوليف السـريع ، لا المتسـرع ، كـثـيـراً من المعـاني . يلخصها ولا ينفيها من نصـه . ففي النص قرائن تخوّلنا الذهاب في هذا الاتجاه . قرائن تستكمل فضاء اللوحة وتعزز أسلوب بناء النص .

فهناك مثلاً :

- المقهى . الطاولة أو الطاولات « مربعة ومستطيلة » - قبعات - حقيبة سمسونايت
- نظارة سوداء - قفازات بيض .

وبالمقابل هناك مثلاً :

صيصان (وأين ؟ بين الطاولات ، أي تحت ، وبين الأقدام) عكازات ضمادات ملفوفة
- عربة مقعد - (تنزلق بين السيارات ، أي الى خطر دهسها) .

بهذا الكولاج التقابلي بين ماهو فوق وماهو تحت من جهة ، وبين ماهو من جهة ثانية قرينة للتجارة والسمسرة ومتسق معيارياً مع فوق ، وماهو قرينة للمدعوس والمعاق ومتسق معيارياً مع تحت ، يبني النص عالم المشهد :

الشارع وفيه المقهى والصراف والزبائن والمارة « رجل مجهول يحمل دجاجة وآخر يمزق أوراق روزنامة »

والمتسولة . . . كأنه بذلك يوحي بعالم المدينة الأوسع ، أو بواقعها وبهوية هذا الواقع .

ربما بدا ذلك إشارة الى ما آلت إليه المدينة مع نهايات الحرب فيها ، وبالتالي إشارة تكشف عن مآل أيديولوجيا ادعت ثورة ، أو حرباً على مدينة البار والملهى ومجتمع السمسرة الفاتح فخذيه للابسى القبعات وأصحاب النظارات السوداء .

معنيان رئيسيان يتقابلان في النص بشكل سكوني هو الشكل المميز للوحة ، أو هو أسلوب الرسم التصويري ، وسمة اللوحة التشكيلية .

لكن هذا النص الذي نقرأ هو ، كما نعلم ، مقطع في سيناريو - شعري . هكذا ، وفي سياق هذا السيناريو ، وبين المعنيين المتقاتلين في سكون لغتهما ، يجري نقاش بين رجل الدجاجة ورجل البيضة ، هذا النقاش لايخرج على دلالة المشهد بل يعززها ، إذ يومىء الى عقم النقاش الباحث عن بداية الأشياء ، أو عن السبب الأول ، أو عن العلاقة بين السبب والنتيجة ، بين الدجاجة والبيضة .

على قاعدة هذا النقاش العقيم الذي يقفز فوق التاريخي وربما متابعة له ، « رجل يمزق أوراق روزنامة ويرميها في صحن متسولة » ، و « نادل يكنس حروفاً وأوراقاً » . كأنه الزمن ، أو أيام الناس وحياتهم تُمزق وتُرمى في الجدل القائم حول أولوية الدجاجة والبيضة . . . أو كأنه المقال في حروف وأوراق مثل نفايات يكنسها نادل الملهى .

بذلك يبدو النص مولّداً للغة توائم بتقنياتها اسلوب البناء الكولاجي المعتمد في السيناريو - الشعري .

تميل هذه اللغة الى التخلي عن التشبيه والاستعارة من حيث هما أداتان للمجاز . لكن

هذه اللغة لاتتخلى عن المجاز وأن تخلت عن أهم أداتيه . مجاز اللغة عند **يحي جابر** مولّد في العلاقة بين الصور ، أو الجمل ، وفي التوليف بينها . ليس المجاز في بنية الجملة . بل في علاقتها بالجملة الأخرى . المجاز هو في فضاء النص ككل ، وفي مسافات الفراغ بين الجمل .

لا مجاز مثلاً في الجملة التي تقول : « الخطاط منهمك على لافتة لصرّاف » و « تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة » . لكن بين اللافتة واليافطة ، وبين الفوق والتحت ، مايحتمل الدلالة المجازية ، أو التأويل المجازي .

إن الاهتمام بالتقابل وبالقرائن ، وبترتيب أمكنة المعاني داخل المشهد . . هو مما يخلق فضاء مجازياً قابلاً لأكثر من تأويل لايفقد خيط بنائه الداخلي . . هذا الخيط الذي يتماسك وجوده بإحالات النص الداخلية ، وبما هو مشترك بينها في تشكيل عالمها المسرحي .

*

النص الذي يميل مع **يحي جابر** الى تقديم معادل بنائي فني لقائلٍ قتلته أيديولوجيا الحرب ، نراه مع فادي ابو خليل يميل إلى مزيد من الاحتفال بهذا القائل وقد لفته غربته وثقلت عليه ذاكرته .

يبدو **فادي أبو خليل** غير مكترث بنمط بنائي لشعره . الجملة الشعرية هي ماتعنيه ، كأنها بمسافتها القصيرة الأكثر مواءمة لحركة الذاكرة في تعبها من محمولها ، وفي مكابدة الشاعر ذلك. ثمة عناق حميمي بين القائل وشعره . عناق يضفي على الشعر مسحة من تراخي الروح المكابدة ، أو شيئاً من عزوف اللغة عن كل بلاغة تبني الشعر أبعد من عبارته ، أو خارج حدود جملته . . كأن اللغة لاتمد الشعر بأكثر من لحظته .

فهو في حدودها ولا كلام الا ماكان إيقاعاً صامتاً لما صار حطامه خارج كل إيقاع .

حطام و :

« شكل الحياة يتساقط

مثل دهان حائط عتيق » (18) .

حطام و :

« الحرب هزة عميقة في قماشة الكائن

الذي هو . . » (ص 28)

هي الغربة مع الذات التي حملت السلاح واطلقت الرصاصة . أو هي الغربة مع هذه الحرب التي كشفت للشاعر عن سوءتها فبات يسأل :

«هل أمسح وجهي بقماشة بيضاء

كي أنسى ؟ » (ص 47)

أو يعلن :

« أننا بحاجة الى اغتسال

الى حديث ينظف أفواهنا » (ص 20)

يعلن الشاعر هذا وتراوده أمنية يدرك استحالتها ، فيقف الشعر عند حدود عبارتها ، أو جملتها :

« لو أن الفضاء يتراجع الى بدايته » (ص 24)

كأن هذه الجملة هي النص كله ، أو هي الشعر كله في لحظته هذه : أمنية ، لكن لفضاء تهاوى وتسمّر في تهاويه ، فلا الزمن يرجع به الى بدايته ولا يتجاوزه الى ماهو أبعد منه .

ينسج **فادي أبو خليل** شعره في قلب المعاناة ، معاناته ، ويجد شعره معناه كله هنا . فالكلام الشعري على تقطعه وتشظيه ، يتمحور حول ذات تعاني فيفيض عنها الشعر حيناً متماهياً معها ، ويحاورها حيناً آخر كأنه يبتعد عنها ، أو يفارقها . تنكسر المرآة مرة وتلتئم أخرى ، لكن غالباً في فراغ .

في العلاقة مع المرآة تنبو الذات عن الذات :

« أذهب مع نفسي

كي لا تقع في نفسها » (ص 34)

ملامح من غربة تتعدد :

- يتغرب الشخص عن هويته : « شخص غيري في صورة الهوية » (ص 25)
- يتغرب " هو " في نومه عن حياته : « كأنه في النوم رجلٌ لحياةٍ أخرى » (ص 42)
- ويتغرب الجسد في علاقته بهندامه ، أو بماهو حوضه ومحيطه .

« منذ أسابيع وأنا لا أجيد السباحة داخل ملابسي »(ص 16)

مثل سابح ضربه اعصار مائي فاختلت مهارته المكتسبه وراح يغرق . أو كمن انهارت

ألفته مع ذاته فازدوج وتغربت ذاته الأولى عن ذاته الثانية ، وتدثّر الشاعر بقماش المتاهة والسكون والوحدة والفراغ :

- « خطوط الجسد اتجاهات الفراغ »(ص 35) .

- « مابين يدي وفمي والمدعويين

عنكبوت وحدتي » . (ص 36) .

- « يدي التي تُجذف

ماذا تحاول أن تفعل ؟ » (ص 25)

كأنه في هذه المعاناة مازال تحت وطأة مايرى ، أي وكما يقول تحت وطأة صورة « النهار ينتقل داخل المدينة في سيارة موتى » (ص 26) .

أو كأنه مازال في زمن الاغتسال . لم ينس بعد . يسأل :

« هل أمسح وجهي بقماشة بيضاء

كي أنسى ؟ » (ص 47).

ها هو يمحو . ينظف رأسه . يتجرد من معالم الوجه ، من الافكار.

إنه :

« ظل بارد يبدأ الحلاقة

لقد أفرغت رأسي من الافكار » (ص 14) .

لكن : « كيف أمنح الاشياء حواسي ؟ » (ص 32) .

تتلاقى دلالات المعاناة الشعرية عند **فادي أبو خليل** في معنى عام ضمني يرفض الحرب. يبدو هذا المعنى بطابعه العام والضمني مشترك بين الشعراء الشبان . وبالعودة الى دوافع الرفض يشير فادي الى الارض العائمة وسوء التقدير ، والاندفاع ربما الأهوج، وعدم امتلاك العدّة . . . يقول :

« كنا نسير على أرض عائمة

دون تقدير لمقاساتنا الشخصية

تفتح أرواحنا بلا حساب

كعمال بلا مطارق

على صخرة غريبة » (ص 44)

يبدو الرفض وكأنه من ضمن الحرب ، من منطقها وحاجاتها . وكأن المعاناة هي في جانب منها من انكسارها ، أو من فشل ما . . أو كأنه يودّ أن يكشف حقيقة ما بالنظر إلى مآل هذه الحرب ، أو الى هدفها الخاطىء . يحاول كما يقول ، أن يثقب «غلاف الصمت بسكين الوقت الطويلة». (ص 45) .

تتسق دلالة الارض العائمة مع عدم معرفة الجهة التي يقف فيها :

« ليست العتمة مايخيفني

بل عدم معرفتي في أية جهة

أقف ». (ص 46) .

إنه فقدان البوصلة لوجهة مايجري . وهي ، مرة أخرى ، هذه العبثية التي آلت إليها الحرب فغرقت فيها الاهداف والمعاني ، وبدا التمرد على الحرب أحياناً تمرداً على المآل وليس على المنطلق ، على ما آلت اليه الحرب وليس على مبدئها .

لكن الشاعر هنا يذهب أبعد من ذلك . فالمآل يعيده الى المرآة حيث تتبدل الصورة بتبدل زوايا النظر . كأنه بذلك يومىء الى تعدد المعاني والحقائق باختلاف مواقع الرؤية وتعددها . فالمرآة التي كانت مجرد سطح يعكس وحدة الحقيقة ومطلقها ، صارت الآن تعكس تعددها . كأن الحرب كانت حدثاً في عتمة تخفي كل الزوايا الأخرى . وكأن العتمة هي الموقف المؤدلج والرؤية الواحدة . لكن عبثية الحرب كسرت هذه المرآة وأخرجت الرؤية من عتمتها فتعددت الصور . . تعددت الزوايا . تعددت حتي الفرق في عدمية الحقيقة ، أو في خللها وعدم انسجامها .

من هذا الغرق . من قبوله بعد الانسجام ، يرى الشاعر الى الجانب الآخر ويقول :

« الجانب الآخر من النهار

ضوء حياتي الأليف » (ص 40)

تخرج الحقيقة ، بفهم الشاعر لها ، على وحدانيتها ، لأن الحقيقي لا يعادل ، أساساً ، التماهي ، أو كلية الانسجام بل هو :

« من تضاد الأزرق والأبيض على الورقة » (ص 49)

وهو في كون :

« أصابع يدي خمسة » (ص 50)

هكذا ، وعلى أساس التعدد والتضاد ، يرفض فادي أبو خليل الحرب الأهلية ، يرفض

منظورها ، أو ايديولوجيا كلية الطرف فيها ، الطرف الواحدي المعادل للحقيقة . يرفض الحرب الأهلية . يكتب في العام 1988 (أي في زمن الحرب) عن شارع الحمراء ، ويرى أنه كان شفافاً . وكان شيئاً لا بأس به " . وهذا الشيىء هو :

« أن يتشابك فضاء صغير

بفوضى أيدٍ غريبة » (ص 56)

بذلك يبدو شعر **فادي أبو خليل** حركة معنى هي معاناة ترفض الحرب ، وتصل إلى كشف ايديولوجيتها ، أي ايديولوجية الزاوية الواحدة . يفتح الشاعر الزاوية على الزاوية الأخرى وإن في فضاء صغير ، « وبفوضى غريبة » ، كأنه بهذا يواجه الحرب وينتصر من خارج فكرتها ، أو ضد فكرتها .

تتبنى حركة هذا المعنى في جمل متقطعة ، لكنها تصل في القسم الثاني من الديوان الى نص يقارب القصيدة . يرتاح التعبير في هذه النصوص من قلقه وانكساره ، تمتد لحظته الشعرية ، تطول نسبياً وقد استقل الواحد منها بعنوان له ، فهو «فضاء للكلمات » و « فضاء للأصدقاء » وهو هذه الابجدية ، أو هذه « الاحرف » التي تتوزع مشاعرها المدن .

*

الكآبة هي سمة الفضاء في شعر **اسكندرحبش** ، كآبة وعتمة وكلام على طفولة غربت قبل أن تعيش ، وشيخوخة مبكرة وبينهما زمن الحرب المعدني .

يرسم **اسكندر حبش** (بورتريه لرجل من معدن) (19) ، أو لجسد مسحت الحرب وجهه ونفته من هيئته ، فبدا مثل خيط يمرّ من ثقب الباب (ص 9) ، أو مثل طيف « يتنزّه بين الجالسين » · ص9) . جسد لأطفال « كانت تفاصيلهم أشباحاً / تختلط بارتجاج

ذاكرتهم » ص 46) .

يعبر شعر اسكندر حبش عن غربته ووحدته في زمن الحرب الطويلة . زمن لم يكن«لهم » بعد فيها كلام ، فكان الشعر نوعاً من الصمت والهدوء ، أو نوعاً من كلام يتدثر بالكآبة والعتمة . لكن الشاعر لايغرق فيها ، هكذا وعند حافة الغرق يظهر نبض من حياة هو نبض هذا الذي مازال في الصباحات من العمر . طفل يستيقظ أول النهار ويكون أول ما فعله ، وكل ما فعله أن «فتح الخزانة / وسقطت عتمته » (ص11) .

تتذيل الكآبة الواسعة والعتمة المخيّمة في شعر اسكندر حبش بنقطة ضوء . لمبة أو صباح ، أو سؤال . . . فالليل « لم يكتمل موته » (ص 19) وتتحرك معاني شعره بين معاناة الحرب ورفضها .

في المعاناة مسافة زمن بين طفولة غابت قبل أوانها وبين إنسان يرى الى تبدده المنتظر:

« اللعاب والليل

غروب طفولة بين ركبتين

ثم لاشيء

قبل أن نتبدد » . ص 31)

أول المسافة اهمال أو اغفال للأولاد « الذين استيقظوا في السهو والمعدن » (ص 44) . وبعدها نزوع نحو أشياء المكان ألفه معها ، أو حضور لها تبرزه مشاعر غربة وانكسار.

« لا أحد يذكرنا

ولن نبتعد كثيراً

حتى نبدو وكأننا هذه الديكورات

كأننا بياض الشراشف

و رائحة الرطوبة » (ص 31 / 32) .

وأشياء المكان تبدو أحياناً اكثر مودة ، وربما احتلت فضاء الشعر وصارت كأشخاصه تمرّ:

« المرآة

كلس الحائط

أغلفة الكتب

كانت كأشخاص تمر » (ص 27) .

وربما بدت ، في مرآة الشاعر ، معنيّة بما يجري من قساوة وعنف . فالمكان نفسه « كان يسقط كالظل » (ص 29) و :

« خزانتك

كانت أيضاً ترتجف » (ص 30).

تتقدم الاشياء شريكاً في المعاناة ، وتبدو في الشعر مؤشراً على غربة الشاعر في زمن الحرب ، وقد تبدو بديلاً أليفاً ، طيّعاً ، يستولد به الشاعر عالمه المفقود ، أو يستعيد به حضوره المنفي .

المكان يبدو حيادياً ، وأشياؤه تستكين لمرآة الشاعر . هو المتغرب في كآبته ، الصامت في زمنه ، والهادىء في لغة الآخرين ، يبتدع عالماً لوحدته ، لكن :

« أحياناً

كان أحدنا يصرخ

ليبحث عن حلم أكثر حناناً

من أرملة الحروب

و في السهو

كنا نوصل أجسادنا

برصيف مقهى ، أو بقدح بارد » . (ص 59) .

لا تعارض بين وحدة الشاعر وكلامه بضمير الجماعة . فوحدته ليست فردية . بل هي وحدة موقف ، أو موقع لهؤلاء الذين استيقظوا في السهو والمعدن . قلةٌ هم ... ربما عنى بهم هؤلاء الشبانِ الشعراء الذين كانوا أطفالاً ، وربما عنى بهم هؤلاء المحايدين الصامتين الذيم لم يكن لهم صوت في الحرب . وكانوا لغربتهم في زمن الحرب العام ، زمن اللهب والنار ، وزمن التواصل على حد الاقتتال الأهلي ، يوصلون أجسادهم برصيف مقهى أو بقدح بارد . يلوذ الجسد برصيف مقهى ، يتواصل مع مكان يجمع بين من جاءوا للقاء ، أو لاستراحة ، أو لوقت بلا هدف . مكان سلمي ، إذا صح التعبير للصداقة ، أو لحيادية التواجد ..

أما في رفض الحرب فهناك كلام على :

« أخطاء بعمر الستائر » (ص 17)

و :

«متاريس رملية

وملصقات تغمض عينيها

في الليل » (ص 52)

وقد يبرز موقف واضح ضد الحرب ، موقف يعارض من يرى :

« بأن كثرة الأمو ات باستطاعتها

أن تعيد الى الأرض

كرويّتها . »(43)

ويشير بأن كلا الفريقين في الحرب الأهلية اللبنانية قاتل ، وكلا الفريقين مقتول . وإننا ربما نحن المسيحيين والمسلمين :

« كنا نتساوى بالدم » (ص 21)

وأن الوطن لم يكن سوى خرافة أو وطن صنعوه ، ركّبوه ، كأنهم لم يرثوه ليبنوه . صنعوه في لحظة لهو ، خارج المحبة ، خارج جسد الأنثى ، بلا بطن يحمله ، بلا رحم أو بلا زواج من حيث أن الزواج عائلة ووطن ، أو حب وولادة وديمومة حياة . يرفض الشاعر الحرب بأكثر من صورة ولأكثر من سبب يرفضها ، ثم يوجه في قصيدة لاحقة له (20) ، تهمة عامة ، أو تهمة لنا جميعاً . ربما لأننا جميعاً معنيين بوطننا . يقول :

« في غفوتنا ، انتبهنا لبلد تركناه للنظرات كي تقوده الى الهباء . كان يمكن لتلك المسافة أن تبالي ، » (21)

انها تهمة قائمة على الاهمال والتخلي ، أي على عدم الانخراط في الاهتمام ببناء الوطن ، أو على عدم الانتماء إليه .

من رفض الحرب ، ومن الكآبة والعتمة ، يبرز سؤال مرتبط بأمل العودة إلى دورة الزمن الطبيعي ، وبالانتماء الى وطن واحد :

« هل غادرتنا كآبتنا ؟

ثمة وقت ننتظر الآن زيارته هل يعدنا الفضاء بليل ونهار ... » (22) .

وبعد السؤال مباشرة يتابع الشاعر قوله مقدماً موقفاً ووجهة نظر في صيغة نصيحة لمن يخاطب :

« ليس عليك الآن أن تذرفي من خياناتنا حصوناً للمدافعين عن أخطائهم

ولا أن تكوني نصف تفاحة قسمناها على طول ارتعاشاتنا . فقد كان يمكن للخارج أن يعطينا نصف شكله ولتلك الخطوات أن لاتسقط فوق مياه أجسادنا » (23)

يبدو الشاعر كمن يخرج من كآبته وعتمته ، يعيد النظر في ماجرى ، أو في أسباب ماجرى ، يعتبره خطأ وخيانة ، ويرى إن كان بالامكان تلافيه : كان يمكن للخارج أن يعطينا نصف شكله « وأن لايقع ما وقع فوق مياه أجسادنا » . كان يمكن أن لا «تكوني نصف تفاحة .. »

كان . - أما الآن فلتكوني تفاحة ، أي كياناً واحداً ، بلا جرح يشق التفاحة ويتركها لنزيفها الدامي .

* * *

تبدو المعاناة في مجمل نصوص الشعراء الشبان معاناة في حدود الحرب الأهلية . وتبدو لغة المعاناة أحياناً تعبيرية ، لكنها تترك التعبيرية أحياناً أخرى ، إلى لغة توصيفية بدائية ، فتشكل إذا ذاك أنواعاً من العلائق الحيادية المجردة بين مكونات عالم متشيء .. وفي كلا الحالين مسعى يحرر اللغة الشعرية من فورانها الزبدي ، أو من صراخها الانفعالي لتبقى على توترها وحدة انكساراتها ، أقرب الى لغة الصمت ، أو إلى هذا الكلام المحفور بقساوة على جلد الجسد . إنها لغة تتوجه لا إلى جيشان العواطف بقدر ما تتوجه الى مقدرة في التأمل . إنها لغة ذاكرة مليئة بالثقوب .

لايبدو هذا الشعر مقارباً للحرب في شقها الخارجي ، ولا مع ما كان في هذا الشق منها مقاومة . فالحرب هي الحرب ، هي العدو ، والشعر محاولة خلاص من كل معانيها ، ومن ذاكرتها المسكونة بمشاهد الدم والدمار . هكذا تقف الكتابة في جانب هو خارج الحرب من حيث هي فعل تدمير عام ، وتقف الحرب من حيث هي اعتداء ومقاومة ، أو من حيث هي قاتل ومقتول ، في جانب آخر .

تميل الشعرية في نصوص الشعراء الشبان إلى زمن الجملة أكثر من ميلها الى زمن القصيدة (النثرية هنا) . وهو مما يسم (الايقاع) بالتكسر والتقطيع ، كأن المتوالية النصية هي وقع لجمل إفرادية يعذبها فقدان ناظمها الدلالي ، ويمزقها عجز إيقاعها عن الانسياب التواصلي . يتعثر الإيقاع الداخلي كأنه مضروب بأداة حادة تقطعه ، وترمي الجملة في وحدتها . هكذا وبقدر ما تتألف الشعرية في الجملة أحياناً ، بقدر ما تخبو في مساحة النص الطامح إلى قصيدته . ومع استمرار التجربة يزداد ميل الشعراء ، أو معظمهم ، إلى الانتقال من الجملة إلى القصيدة . إذ ذاك نلاحظ مسعى لبلورة فروقات بنائية تطمح إلى تمايز شعري ، أو إلى تمييز نص شعري ضمن خصوصية بنائية . لكن

قد يجنح النص هذا الى تجريب شكلاني ، أي قد يطغى فيه الهم الشكلي على الهم التعبيري ، مما يضعف من ألقه الشعري ، وينزع به نحو التركيب ، أو صناعة الحداثة .

وبالنظر إلى المرجعية ، نلاحظ من جهة حضوراً بارزاً للمرجعية الحية . كأن هذا الشعر يكتب ، وبشكل أساسي، بذاكرة اليومي والشفوي والراهني . وليس هذا بمأخذ . فالواقع الحي الذي تكونت به الذاكرة لم يكن واقعاً عادياً . . ومن الطبيعي أن تكون تفاصيله ومفرداته ، أو صوره المرجعية الأساسية للكتابة . غير أننا نلاحظ من جهة ثانية ، أن هذا الشعر يُكتب بعلاقة مع مرجعية ثقافية حداثية مجيَّرة .

فقد بدا لي أن نصوص الشعراء الشبان تتوكأ ثقافياً أكثر ماتتوكأ ، على شعر التجريب لدى من سبقهم من الشعراء اللبنانيين ، وغالباً ما يقتصرون على حداثة هذا الشعر نفسه ، أو على تجربته الحداثية ، وعلى ماهو حاضر في شعرهم تناصاً من ثقافة، وهم بذلك ينأون عن المنابع الأولية . .

ينأون وتبقى الذاكرة ممتلئة باليومي والشفوي والراهني ، معرضة لطغيان المحلي وعدم قدرته على الوصول إلى الكوني . . ربما فسّر ذلك هذا النزوع نحو التركيب وصناعة الحداثة ، وربما بدا التشكيل المشهدي أسلوباً في التعبير يوائم هذه الذاكرة . وربما كانت المتوالية النصيّة بجملتها المفردة ، بفجواتها ، وبلغتها المكسورة عند حافة المعنى ، هي إبداع هذه الذاكرة ، وشعريتها المميزة !!

لكن .

نخشى أن يؤدي الاقتصاد ، مرجعياً ، على شعر التجريب إلى تقليد التجريب ، أو تكراره . ونخشى أن يؤدي الاكتفاء بمخزون الذاكرة الراهني ، إلى التوقف عند حدود كلام هذا الراهني . . فالكتابة ، كما نعلم ، هي من ذاكرة لها ، وإبداع لغة هو إبداع

لها داخل اللغة .

تموت الذاكرة حين نقطعها ، أو حين نبتعد بها عن منابعها العدة الممتدة بعيداً في تاريخها ، كما في مساحة الكون و أزمنته . وإذ يمدّها الراهني بالحياة ، فإن الكوني والتاريخي يمدانها بالديمومة والتموّج .

نخشى والزمن متروك لكل تجربة .

اشارات :

1 -انظر ملحق النهار الاسبوعي . السبت 14 آذار 1992 . ص - 8- عمود - 3 -

2 -المرجع السابق نفسه . ص - 8 - عمود - 4 -

3 -المرجع السابق نفسه . ص -8 - عمود - 2 -

4 -المرجع السابق نفسه . ص - 8 - عمود - 2 -

5 -المرجع السابق نفسه . ص - 8- عمود - 3 -

6 -هذه العبارة مأخوذة من قصيدة للشاعر فادي أبو خليل بعنوان :« فضاء للبيت الشارع للذاكرة » . انظر ديوانه : (لاشيء تقريباً). منشورات ميريم . بيروت 1991 .

7 -ملحق النهار الاسبوعي . السبت 14 آذار 1992 ص -7 - تقديم تحت عنوان (من متاريس الحرب الى متاريس الشعر) اعداد يحي جابر .

8 -مطلع قصيدة بعنوان « الغريبة تضحك أكثر » . بعد هذا المطلع تنعطف أسطر أخرى على هذا الضمير . انظر للشاعر ديوانه : (ربما ذكرى هواء) منشورات ميريم . بيروت 1991 ص - 7 -

9 -المرجع السابق نفسه ص 26

10 -المرجع السابق نفسه ص 62

11 -المرجع السابق نفسه ص9

12 -المرجع السابق نفسه ص 38

13 -المرجع السابق نفسه ص 34

14 -يوسف بزي :(المرقط) الفائز بجائزة يوسف الخال للشعر 1989 . رياض الريس للكتب والنشر . ص 75 وسوف أكتفي بذكر رقم الصفحة في المتن حين توالي الكلام على نصوص هذا الديوان .

15 - صدر عام 1991 دون ذكر لدار النشر .

16 -عنوان النص هذا هو: « مقبرة الفيلة » . وقد أهداه الشاعر إلى الشهيد (حسن حمدان). ويبدأ بشهادة نثرية يقدمها على لسان الشهيد نفسه ، يليها مقطع صغير يرد كمدخل الى السيناريو وعلى لسان الشهيد أيضاً . يقول :

« بعد الدفن اقرأوا كُتبي

لأعرف ماذا جرى

ومن أطلق الرصاص ؟»

ولعل هذا المدخل يوضح معنى اللجوء الى الاسلوب الوثائقي ، أو إلى نص المشهد الذي يضمر إدانة موضوعية للقاتل . القاتل المجهول والذي قد تعرِّفه الحرب في مشهدها ، أو في مشاهدها . راجع : (الزعران) . بيروت 1991 . دار النشر غير مذكورة .

17 -يحي جابر . (الزعران) ص 39

18 -فادي أبو خليل : (لاشيء تقريباً) . منشورات ميريم . بيروت 1991 . ص 20 سوف اكتفي بذكر رقم الصفحة في المتن مع توالي الكلام على نصوص هذا الديوان.

19 -(بورتريه لرجل من معدن) . عنوان ديوان لاسكندر حبش . دار مكتبة التراث الأدبي بيروت 1988 . سوف أكتفي بذكر رقم الصفحة في المتن عند توالي الكلام على نصوص من هذا الديوان .

20 -هذه القصيدة كتبها بين تموز وأيلول 1989 ، وهي منشورة في مجلة (مواقف) عدد 66 شتاء 1992 . وكان الديوان قد صدر عام 1980 .

21 -راجع عدد (مواقف) المذكور ص 302

22 -(مواقف) ص 205

23 -المرجع السابق نفسه .

كلود ليفي ستروس

علاقة العاري بالثقافة

مقدمة :

هناك أكثر من ظاهرة ملفتة للنظر في واقع الأنثروبولوجيا، سواء داخل أو خارج أسوار المؤسسة الأكاديمية العربية. أبرز هذه الظواهر هي توقف منتجو الثقافة العرب عن الاهتمام ،وربما الفضول، بضرورة معرفة ثقافة «الآخر». هذا الفضول الذي ، وعلى مدى عدة قرون ، شكل أحد مكوّنات تأسيس المعرفة العربية للذات "أنا/نحن" بمقارنتها بالآخر "هو/هم". فمع توقف ابن بطوطة وابن فضلان والمسعودي وغيرهم من العصور الاسلامية ، ثم توقف رفاعة الطهطاوي ، في القرن الماضي، وتوقف إنتاج الانشاء العربي عن ثقافة الآخر.

أما الظاهرة الثانية فهي امتياز هذه الأنثروبولوجيا، اليتيمة عربياً، بفضل ثقافاتها في بروز عدد من النظريات الحديثة وربما الاتجاهات المعاصرة في الأنثروبولوجيا . ففي الأربعينات والستينات الماضية يسهم كل من ايفانز بريتشارد بدراسة للقبائل الليبية والحركة السنوسية ، وايرنست جيلز بدراسته لقبائل البربر في جبال الأطلس في بروز النظرية الانقسامية (1). ثم يأتي بعدهم كبير

الأنثروبولوجيين الأمريكان كيفلرد جيرتز ليسهم بأنثوجرافيته عن المغرب ، والأنثروبولوجي الفرنسي بيير بوردو عن الجزائر ، في نظرية الأنثروبولوجيا التأويلية أو الرمزية (2) وأخيراً وليس آخراً تأتي أثنوجرافية رابينو وكرابانزاو عن المغرب لتجعل النظرية الأنثروبولوجية أحدى النظريات الهامة المسهمة، بجانب نظريات الفلسفة و النقد و النقد الأدبي، في تيار فلسفة ما بعد الحداثة (3) أما الظاهرة الثالثة فهي تتجلى في هذا التناقض بين ندرة ما انتج من نصوص أثنوجرافية (سواء من الأنثروبولوجيين الأجانب أو العرب) ، على الأقل ، مقارنة بما تم انجازه عن ثقافات أخرى مثل افريقيا وأمريكا وآسيا ، حيث المئات من النصوص . بالرغم من هذه الندرة الا أن ما أنتج أثنوجرافياً عن العرب والثقافة العربية يعد من العلامات البارزة للفكر الأنثروبولوجي المعاصر (4) .

لذا فإن خوض تجربة معرفة ثقافة «الآخر» ، وإن كانت تشكل المحور الرئيسي لشرعية الأنثروبولوجيا وسلطة الأثنوجرافي ، الا أن ابتسمولوجيات معارف أخرى ، ومن بينها الأدب ، مدعوة اليوم لخوض تجربة الاستفادة من ثقافة «الآخر» .وعلى العموم ألا يجوز أن يلعب الأدباء هذه المرة دوراً في فتح أبواب ونوافذ تجربة معرفة ثقافة «الأخر» عبر ما يتم الدعوة إليه حالياً من ضرورة اقامة جسور من الحوار والتواصل مع ثقافات « الآخر» (5) .إن هذا الحوار التالي الذي أجري مع كلود ليفي ستروس الهدف منه هو القاء الضوء على تجربة ليفي ستروس، الأنثروبولوجي والفيلسوف ، الذي أسهم عبر تجربته الأنثروبولوجية بمعرفة الثقافة الأوربية والأنجلو ساكسونية بثقافة «الآخر» . هذا «الآخر» الذي أقحم نفسه في الفكر الفلسفي البنيوي. ومما يجدر ذكره هنا هو ما أشارت إليه إحدى الانثروبولوجيات مؤخراً (6) الى غياب ،أوربما تأخر، عملية تدريس الانثروبولوجيا في الجامعات العربية. ولكنها ألمحت الى أن الانثروبولوجيا قد بدأت تأخذ حيزاً في اوساط بعض المثقفين من خارج المؤسسة الاكاديمية، خاصة الادباء منهم. و توعز هذه الانثروبولوجية السبب في ذلك إلى تأثير أطروحات الانثروبولوجي الفرنسي ليفي ستروس البنيويه في مجال الأدب . لقد راجت البنيويه في أوساط الادباء العرب منذ السبعينات ، في حين لم تروج الانثروبولوجيا بالقدرالذي راجت فيه الافكار الفلسفية البنيويه. هذا الحوار هو جزء من حوار طويل أجراه ديديه إريبون مع ليفي ستروس عام 1988م بمناسبة بلوغه الثمانين (7) . انها، أي هذه الترجمة العربية، ماهي إلا محاولة لتقديم ليفي ستروس الانثروبولوجي وليس الفيلسوف . لعل مثل هذا الحوار يسهم في اعادة الاعتبار عربياً لليفي ستروس الانثروبولوجي . إن معرفة ليفي ستروس الانثروبولوجي تدخل في إطار عملية فهم النافذة التي أطل من خلالها ليفي ستروس بأفكاره على الفلسفة البنيوية وافكار عصر الحداثة. و مما يكتسب هذا الحوار أهميته أيضاً هو توالي صدور البيانات الفلسفية والنقدية المعلنه عن موت البنيويه.

إريبون : في عـام 1952 ، ومن خلال نص كتبته بعنوان «العرق والتاريخ» (8) قمت بترك مجال الانثروبولوجيا الاجتماعية الصرفة لتضع نفسك في مستوى يمكن تسمته بالمجال السياسي . وقُدِّر لهذا المجال أن يكون ذو علاقة مباشرة بمشكلات معاصرة حينذاك .

ستراوس : لا أعتقد بأنني كتبت ذلك العمل لوحدي وبمبادرتي الذاتية وانما كنت منتدباً للقيام به .

إريبون : كيف نشأ هذا الانتداب ؟

ستروس : قامت اليونسكو بتكليف مجموعة من الكتاب لكتابة عدد من الكتيبات حول مشكلة العنصرية . ميشيل ليريس كان أحدهم و كنت أنا الكاتب الآخر .

إريبون : في ذلك النص أكدت على تنوع الثقافات ، وأثرت تساؤلات حول فكرة التقدم ، كما ناديت بضرورة "التحالف" بين الثقافات .

ستروس : بشكل عام ، كنت اسعى الى ايجاد طريقة ما وذلك بهدف اقامة شئ من التوافق والتصالح بين فكرة التقدم ونسبية الثقافة . إن مفهوم التقدم ،في أزمنة واماكن معينه معطاة، يتضمن ويدل على أن ثقافات معينه قد تكون في موقع متفوق أو متعالي على ثقافات أخرى ، والسبب الذي قد يفهم من وراء ذلك هو أن هذه الثقافات المتفوقة قد أنتجت أعمالاً لم تستطع الثقافات الاخرى انتاجها والنسبية الثقافية ، وهي أحدى ركائز الفكر الانثروبولوجي ، على الاقل بين أبناء جيلي والجيل السابق من الأنثروبولوجيين. بالرغم طبعاً من أن هذا المفهوم أصبح هذه الأيام موضوع

تحد من قبل مجموعة من المفكرين .

بالنسبة لنا كنا نناضل لأثبات عدم وجود معايير مطلقة للحكم على أن ثقافة ما أرقى أو متفوقة عن الأخرى . كنت أسعى الى نقل مشكلة مركز الثقل . أي أنه اذا كانت بعض الثقافات تتحرك في أوقات وأماكن معينه وأخرى "لا تتحرك" ، فإن هذا لا يعني كما قلت بتفوق ثقافة ما على أخرى ، ولكن بسبب أن ظروفاً تاريخية وجغرافية قد أحدثت نوعاً من التعاون بين ثقافات لم تكن متكافئة ولكنها مختلفة . لا يوجد طبعاً ما يمنع حدوث هذا التطور . إن هذه الثقافات تبدأ بالحركة أما عبر مقايضة بعضها البعض أو السعي الى معارضة بعضها. أنهم يقومون بإخصاب أو تنشيط بعضهم بشكل مشترك . أما في فترات أو أماكن أخرى فإن الثقافات التي تظل منعزلة ، كما لو كانت في عالم مغلق خاص بها ، فإنها تعاني حياة السكون .

إريبون : هذا النص أصبح من كلاسيكيات موجة معاداة العنصرية ، كما انه أصبح أحد النصوص التي يتم تدريسها في مدارس المرحلة الثانوية . هل هذا النص هو السبب وراء اعدادك لنص آخر في عام 1971 ، حيث قمت بتسميته هذه المرة «العرق والثقافة»(9) ؟

ستروس : هذا النص نتج أيضاً عن تكليف من اليونسكو لمؤتمر هام خصص لتدشين سنة دولية للنضال ضد العنصرية .

إريبون : أنت تحدثت عما حدث بخصوص ذلك النص بقولك "هذا النص قد تسبب في فضح العنصرية وأن ذلك هو الهدف المقصود" .

ستروس : ربما يكون هذا فيه شئ من المغالاة . ولكنني موقن بكل تأكيد من أن النص في أية حال من الأحوال قد أحدث فضيحة على الأقل في اليونسكو . وبعد مرور

عشرون سنة على «العرق والتاريخ» سألوني في اليونسكو للتحدث مرة أخرى عن العنصرية ، ربما كانوا يعتقدون بأنني سأعيد ما قلته سابقاً .

إنني لا أحب أن أكرر نفسي . وفوق كل شئ هناك العديد من الأمور التي حدثت في العشرين سنة الماضية، من بين هذه الأمور على حد علمي، هي الانزعاج المتزايد الذي كان يتم إستثارته عن طريق تلك الاستعراضات المتكررة لمشاعر إنسانية طيبة ، كما لو كانت هذه المشاعر وحدها كافية . يبدو لي أن الأمر بخلاف ذلك ،والسبب أولاً أن الصراعات العنصرية من الممكن أن تزداد سوءاً ، وثانياً أنه قد تم إحداث إضطراب في ذهن الناس حول مفهومي العنصرية ومعاداة العنصرية . وأنه بفضل إتساع هذين المفهومين بشكل غير مدروس ، أصبح الناس يعززون العنصرية بدلاً من إضعافها .

إريبون : في نص «العرق والتاريخ» كنت تتحدث عن الاختلافات التي تفصل بين الثقافات والتي تجعلها متعارضة أحياناً ، مما يجعل حديثك في هذا يقف عكس مرتكزات حديثك السابق في «العرق والثقافة».

ستروس : هذا ليس صحيحاً على الاطلاق . الناس لم يقرأوا النص السابق وربما قرأوا نصفه فقط . أحد النقاد مثلاً ، كان يكتب كما أظن لجريدة الحزب الشيوعي الفرنسي (Le humanite)، أراد أن يثبت من خلال فقرة واحدة بأنني قد قمت بتغير موقفي، وذلك بعرضه لمقتطف طويل من مقطع موجود في «العرق والثقافة» وذلك لتدعيم رأيه. أن هذا المقتطف كان قد ورد أصلاً في «العرق والتاريخ» ، وكون آرائي واردة في مقالة الناقد بصياغة دقيقة ونسبها لي بذلك الشكل فقد اضطررت للعودة الى النص مرة أخرى للتأكد على الأقل من ذلك المقتطف .

إريبون : ربما من بين أكثر الأمور مدعاة للصدمة في «العرق والثقافة» هي الفكرة التي تقدمت بها والتي اشرت من خلالها إلى أن الثقافات تسعى إلى مجابهة بعضها

البعض .

سعروس : في الجزء الأخير من «العرق والتاريخ» قمت بالتأكيد على وجود تناقض. إن الاختلاف بين الثقافات هو الذي يجعل التقائها خصباً ، وبالتالي فإن هذا التفاعل يحقق عملية تجانس ذات صبغة تقدمية ومتطورة . إن الفوائد التي تجنيها الثقافات من هذه الاحتكاكات تعود بدرجة كبيرة إلى إنفصالها النوعي ، ولكن خلال مسيرة عملية التبادل التي تحدث بينها فإن هذه الانفصالات تتضاءل إلى درجةالزوال . أليس هذا ما نشهده اليوم ؟ وبالمناسبة فإن الفكرة القائلة بأن الثقافات خلال تطورها تميل باتجاه الأنتروبي الذي يترتب على عملية اختلاطها، لقد قمت بعرض هذه الفكرة في نص آخر قلتَ أنت عنه قبل قليل بأنه أصبح من المواقف التقليدية المعادية للعنصرية. و هذا بالطبع يسرني جداً ،ولكن هذه الفكرة هي أصلاً امتداد لخيط متصل من غوبنيو، على الرغم من أن غوبنيو قد تم شجبه باعتباره أباً للعنصرية . هذا الكلام يفضح الاضطراب الحاصل في أذهان الناس في عصرنا الراهن . لقد أدرك غوبنيو بأنه من الممكن أن تتشكل جزر صغيرة لنظام معين عبر وسائل التأثير التي أشار إليها ، وهذا يعد كذلك شيئاً معاصراً جداً "وهي عبارة عن علاقة متبادلة بين مختلف أطراف البيئة". قدم غوبنيو أمثلة على ذلك وكان من بينها اعتقاده ان النجاح المطلوب للتوازن بين الخليط القائم من الثقافات يسهم ، كما كان يرى ، في الوقوف ضد التدهور الذي كان يرى بأنه لا يمكن إيقافه . ما الذي يمكن استنتاجه من كل ذلك سوى القول بأنه من الملائم ، وربما من الأمور المستحبة، بأن تسعى الثقافات أما للمحافظة على تنوعها ، أو أن يتم إعادة تجديدها من خلال تنوعها. وهذا ما أشرت إليه في النص الثاني «العرق والتاريخ»، وهو أنه ليس على المرء سوى الموافقة على دفع ثمن ذلك ، بمعنى آخر هو أن الثقافات المرتبطة بأنماط حياتها ونظم القيم المعنية بها ، على هذه الثقافات أن تبقي عيونها يقظة على خصوصيتها . وأن هذه الخاصية الأخيرة تعتبر عملية صحية . وليس

المقصود بالصحية طبعاً كما قد يعتقد البعض بالمستوى المرضي . ان كل ثقافة تتطور عبر عملية التبادل التي تقوم بها مع الثقافات الأخرى ، ولكن كل ثقافة عليها ان تحافظ على درجة معينة من المقاومة ، وإلا سوف لن يبقى لديها ما يمكنها من المبادلة به كشيء يخصها بالذات . إن الانعدام أو الإفراط في الإتصال بين الثقافات كلهما يشكلان خطـورة .

إريبون : ماذا سوف تعمل فيما اذا طلبت منك اليونسكو اليوم تقديم محاضرة جديدة حول نفس الموضوع ؟

ستروس : لا يوجد خطر في ذلك !

إريبون : ولكن محطات الاذاعة والصحف ما زالت تسألك عن إرشاداتك حول موضوع العنصرية ، وأنت ما زلت ترفض الإجابة بالكامل ..

ستروس : في هذا المجال توجد فوضى كاملة، و لهذا السبب أمتنع عن الاجابة لأنني أدرك مسبقاً بأنه مهما قلت سوف يساء فهمه . وكوني أنثروبولوجي اجتماعي فأنا على قناعة كاملة بأن النظريات العنصرية هي نظريات سخيفة وفضيعة . ولكن بسبب جعل مفهوم العنصرية مفهوماً عادياً ، وتطبيقه بشكل عشوائي ، أدى بالناس الى أن يقوموا بافراغ هذا المفهوم من محتواه . والخطورة تتمثل في إحتمال أن ينتهي الناس إلى نتيجة تتناقض مع ما كانوا يريدونه في الأصل . وعلى العموم ما هي العنصرية ؟ العنصرية هي مذهب محدد يمكن اختزاله في نقاط أربع .

أولاً : الاعتقاد بوجود علاقة متبادلة بين الجينات الوراثية من جهة أولى ، والاستعداد الفكري والطباع الأخلاقية من الجهة الثانية .

ثانياً : أن هذا النوع من التراث يعتقد بأن الطباع و الاستعداد الذي يعتمد عليها

شائعة فقط بين اعضاء مجموعة بشرية واحدة .

ثالثاً : إن هذه الجماعات التي تسمي نفسها بالمجموعات "العرقية" تقوم بتصنيفها الهرمي لنفسها وللمجموعات العرقية على أساس نوعية الجانب الجيناتي لتراثها .

رابعاً : وأن هذه الاختلافات العرقية تخول هذه «الاعراق /العرقيات" المعتقد بتفوقها لأن تقود وتستغل العرقيات الأخرى وربما إبادتها أيضاً . إن النظرية والممارسة كلتاهما لا تمتلكان مقومات الدفاع عن اطروحاتها لعدد من الأسباب . ولاتباع بعض المؤلفين وربما لأمور مشابهة لما ذكروها قمتُ بشرح هذه الأسباب في «العرق والثقافة» وبحيوية شديدة مشابهة لتلك الموجودة في «العرق والتاريخ» . أما مشكلة العلاقات بين الثقافات فإنها تقع في مستوى آخــر .

إريبون : وهل يمكن اعتبار مشاعرالعداء التي يُشعر بها من جانب ثقافة معينة ضد ثقافة أخرى على أنها عنصرية بوجهة نظرك؟

ستروس : نعم أنها كذلك، و خصوصاً اذا كانت ذات طابع عدائي نشط . لا يوجد ما يخوّل ثقافة معينة لإبادة أو اضطهاد ثقافة أخرى . إن هذا الشكل من النفي لشعب آخر يجب أن يعتمد بشكل لا مناص منه على مبررات تجاوزية ، منها تلك المتعلقة بالعنصرية ، أو أسباب أخرى مساوية ، ولكنها أيضاً هي حقيقة دائمة الوجود . وهذه الحقيقة هي أن الثقافات ، حين تحترم وتقدر بعضها البعض ، تشعر بدرجة أو أخرى بشئ من شعور القرابة تجاه بعضها البعض . هذا معيار لسلوك إنساني . ان إدانة هذا السلوك على إعتبار أنه سلوك عنصري يترتب عليه التعرض لخطر القيام بدور العدو نفسه ، لأن عدداً كبيراً من السذج سيقولون لأنفسهم : "اذا كانت هذه العنصرية فأنا عنصري " ! أنت تعرف إلى أي درجة أنا مأخوذ ، مثلاً، باليابان . اذا صدف وأنا في مترو الانفاق في باريس أن شاهدت زوجين أو صديقين يابانيين فأنني أنظر اليهما

باهتمام وعطف وأكون على استعداد لتقديم أي خدمة لهما، هل تسمى هذه عنصرية ؟

إريبون : اذا نظرت إليهم بتعاطف فهذا ليس بعنصرية ، ولكن اذا قلت لي : (أنا نظرت إليهم بكراهية) فسيكون جوابي نعم .

سعروس : ومع ذلك إذا أسست ردة فعلي هذه على الشكل الخارجي والسلوك وإيقاع اللغة. ففي الحياة اليومية الكل يقوم بنفس العملية ، وذلك بوضع أي شخص غيرمعروف على الخارطة الجغرافية ... مقدار كبير من الرياء سنكون في حاجة اليه لمحاولة حرمان هذا النوع من التقدير النسبي .

إريبون: هل توجد هناك من مظاهر خارجية لدى بعض الناس لكي تكون سبباً لتوليد شعور بالكراهية لديك ؟

سعروس : تعني تلك الأنواع من المشاعر الاثنية ؟ لا بكل تأكيد . كل الجماعات الاثنية تشتمل على أنواع فرعية ، مما يجعل بعضها جذاباً بالنسبة لنا والبعض الآخر لا. في بعض المجتمعات المحلية للهنود في البرازيل كنت أشعر مثلاً بأنني محاط بأناس على غاية من الجمال ، بينما البعض الآخر منهم كانوا يبدون وكأنهم يقدمون لي مشهداً لإنسانية ذليلة . نساء نابيكوارا مثلاً كن يظهرن لي أكثر جمالاً من رجالهن ، و سوف يختلف الأمر مع مجموعة أخرى من الهنود كالبورورو . إن قيامنا بإصدار هذه الأحكام يعني تطبيقنا لقوانين ثقافتنا على الآخرين ، وفي هذه الظروف ستعد القوانين الخاصة بالناس المعنيين بإصدار هذه الأحكام هي أكثر القوانين صحة. وبنفس الطريقة ، فإنني أنتمي الى ثقافة لديها أسلوب حياة مميز ونظام قيم خاص بها ،وبالتالي فإن ثقافات عديدة ومختلفة لا تجذبني بشكل آلي .

إريبون : يعني أنك لا تميل إليهم ؟

ستروس : هذا القول فيه مغالاة كبيرة ، اذا قمت بدراسة هذه الثقافات باعتباري انثروبولوجي ،فإنني سأؤدي ذلك بكل موضوعية وبكل ما يمكنني من التعاطف. وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من القول بأن ثمة ثقافات معينة تستطيع الانسجام بسهولة أقل مع بعض الثقافات أكثر من إمكانية انسجامها مع ثقافتي .

إريبون : كان هناك إعتراض يوجه إليك دائماً، وهو أنك قرأت كتباً كثيرة ولكنك قمت بأعمال حقلية قليلة .

ستروس : الظروف هي التي قررت ذلك . مثلاً لو كنت قد حصلت على تصريح لزيارة البرازيل عام 1940 لاستطعت العودة الى نفس المواقع التي قمت فيها برحلاتي العلمية الأولى، وبالتالي تمكنت على الأقل من القيام بأعمال حقلية أخرى . ولو لم تكن هناك الحرب لكنت قد تمكنت من الدخول في مشروع بحث جديد. المصيرالمحتوم هو الذي أخذني الى الولايات المتحدة وجعلني بالتالي غير قادر على القيام برحلات علمية جديدة ، و كل ذلك طبعاً بسبب إفتقاد مصادر التمويل والظروف العالمية. ولكن تعويضاً عن ذلك كان لدي كل الحرية للقيام بأعمال نظرية، لقد وفرت لي إمكانيات أستطيع القول أنها كانت غير محدودة . أدركت كذلك أن المادة العلمية في العشرين أو الثلاثين السنة الماضية لوجودي في نيويورك قد تراكمت بنسبة كبيرة جداً ، ولكنها كانت على مستوى من سوء التنظيم لدرجة أنه لم يكن واضحاً كيف يمكن الاستفادة من هذه المادة بحيث يكون لها معنى . بدا لي حينها أنه من الضروري إلقاء الضوء على ما أوصلتنا أليه هذه الكتل من المخطوطات الاثنوجرافية. وفي الأخير ما هو المانع من عدم الاعتراف ؟ لقد اكتشفت بسرعة بأنني أميل الى الدراسة أكثر من الميل الى العمل الحقلي . وبدون أدنى رغبة في التقليل من قدر العمل الحقلي أو المرأة و إنما العكس . أريد القول بأن العمل الحقلي هو أميل الى أن يكون، وبشكل قليل نسبياً، الى "عمل النساء" . وربما هذا هو السبب وراء نجاحهن الفائق فيه . أما من جانبي فأنني أفتقد

العناية والصبر .

إريبون : على الرغم من خطورة ما أشرنا إليه قبل قليل، يتضح انك استمتعت كثيراً بتجربة القيام بالأعمال الحقلية .

ستروس : نعم . لقد كنت استمتع بالأعمال الحقلية ، ولكن تلك كانت رحلاتي العلمية الأولى . لستُ على يقين ،فيما لو كانت هناك فرصة للقيام بأعمال حقلية، من أنني لن أمر بتجربة سخط متزايد على حساب التناقض بين أوقاتي المفيدة والضائعة. و عندما يحدث ذلك لي تزداد الأمور سوءاً. قبل أيام بعث لي أحدهم من كندا ، من باب الفضول، استبيانات واستمارات وغيرها من الأمور المشابهة ، من أجل ملأها كتابياً في عدة نسخ، وكل ذلك أمام "فرقة" من الهنود من كولمبيا البريطانية حتى تصرح هذه الفرقة بالمجئ و بالتالي العمل بينهم كأنثروبولوجي. فهم لن يسردوا لك أي أسطورة قبل أن يستلم الإخباري منهم تأكيداً كتابياً بأنه له حق الملكية الأدبية للأسطورة و كامل تبعاتها القانونية، وما علينا نحن الأنثروبولوجيين سوى أن نقرّ بهذه البيرقراطية الحشرية . هذا الذوق من الروتينية ما هو إلا نموذج كارتوني لممارستنا نحن . إن هذه الاجراءات على العموم تكفي لكي تزيل النداء القديم للعمل الحقلي .

إريبون : هل شعرت أيضاً بما وصفه مالينوفسكي في يومياته من مشاعر الإزعاج وحتى القرف أثناء العمل الحقلي ؟

ستروس : نعم ، والى درجة كبيرة . كان الانثروبولوجيون الاجتماعيون ساخطين بشكل زائف عندما نشرت هذه اليوميات ، وأدّعوا أنها تتناقض مع أعمال مالينوفسكي المنشورة . لكن مَنْ منا لم يمر بتلك اللحظات الكئيبة ؟ إن شخصاً مثل الفرد ميتروكس، الذي يعد ممن أنجزوا العديد من الأعمال الحقلية، تحدّث عن هذه المشاعر

طواعية. عليك أن تدرك بأن قيامنا بإضاعة أسبوعين بين مجموعة من السكان الأصليين دون النجاح في الحصول على أي شئ يذكر من هذه المجموعة المحيطة بنا من الناس يجلب الشعور بالتعاسة . وقد يكون السبب وراء هذه السلبية هو كونهم لا يطيقون هذا الأنثروبولوجي وغيرمستعدين لاحتماله . أعتقد انه من الطبيعي أن يقوم هذا الفرد بكراهيتهم .

إريبون : كل مجلد من مؤلفك «الميثولوجيا» (13) يشتمل على عدة مئات من الصفحات . في المجلد الأخير من الميثولوجيا «الانسان العاري»(14) حاولت النظر للعمل ككل وكأنه عمل متجانس .

سترس : على الرغم من الاحتياطات التي بذلتها خلال كتابة المجلد الثالث من «الميثولوجيا» الا أنني كنت اخاطب نفسي قائلاً : «لن أنتهي أبداً من هذا المجلد»، وذلك لإعتقادي بأن ثمة حاجة لعدة مجلدات أخرى . أتخذت بعد ذلك قراراً بحاجة لمجلد آخر إضافي وهو المجلد الرابع . وقررت أن يشتمل المجلد على كل ما كنت لا أزال أريد الحديث عنه سواء عن طريق التلميح أو الحث المباشر للقيام بمشروع بحث مستقبلي . وهذا هو السبب وراء ضخامة هذا المجلد مقارنة بالمجلدات الأخرى ، واشتماله على بناء أكثر تعقيداً . يحتوي هذا المجلد على مواد معدة أصلاً لكتابين أو ثلاثة .

إريبون : هل كنت تخشى فشل مغامرتك ؟

ستروس : تذكرت سوسور وعمله عن النبلانجن. لقد وهب سوسور جزءاً من حياته وربما الجزء الأكبر في الكشف عن هذا الخليط من الأساطير والخرافات والتاريخ. مثلاً ،لا تزال موجودة في مكتبة جنيف مائة وربما أكثر من الدفاتر التي تحتوي على مخطوطات يدوية وتمارين كتابية لسوسور والتي حصلت على نسخ منها بالمياكروفيلم لدراستها .

قراءة مخطوطات سوسور جعلتني أدهش بتلك الأفكار التي كانت تحتويها. الى جانب الدرس الذي تعلمته . أصبح مشروع البحث ينمو ويتعقد أكثر فأكثر ، وأصبحت هناك دروب جديدة قام هذا البحث بفتحها لي، ولكن سوسور مات دون أن يتمكن من نشر أي شئ من هذا العمل العظيم . لقد وجدت نفسي معرّض لنفس الخطر ولذلك أتخذت قراراً بالهرب من مواجهة هذا المصير . لولا ذلك لأصبح مشروعي مثل مشروع سوسور، أي مواجهة مصير عدم انهاء» .

إريبون : يبدو أن مهمتك الأولى خلال عملك في هذه الأساطير هي إعداد خلاصات عنها. أعتقد ان الأساطير نفسها كانت أطول و أكثر تنوعاً من تلك الترجمة التي قدمتها عنها .

ستروس : أعتقد أنني قد أنبت عن ذلك بشكل غير عادل . و أعتقد أن التفاصيل التي كنت أقوم بتأجيلها تم عرضها في الخلاصة النهائية ، كنت أقوم أصلاً بإعادة دمجها خلال قيامي بعملية التحليل . كان علي أن أمكّن القارئ الجاهل جداً بهذه الاساطير ، والذي تعد أمريكا بالنسبة له عالم مجهول، من أن يبدأ بالحصول على رؤية متكاملة لكل أسطورة على حدة أو لمجموعة من الأساطير على حده . في نفس الوقت الذي كان يقوم فيه تحليلي بالقاء الضوء على دور هذه الأساطير وحاجتها . كنت أسعى أيضاً لإرغام القارئ على المرورعلى كل التفاصيل دون أي استبعاد لها .

إريبون: ان الأساطير التي عرضتها تشكل قصصاً مدهشة حقاً ونصوصاً أدبية حقيقية ، اذاً لا بد أن تكون تجربة الإنغماس في هذا الأدب شكلت بالنسبة لك متعة عظيمة .

ستروس : نعم أنها قصص رائعة وغالباً ما كانت عاطفية، ولكن من الضروري أيضاً أن يكون الإخباري لهذه القصص راوياً جيداً ، وهذا طبعاً لا يتوفر في كل قصة . بدأتُ العمل في الأساطير عام 1950،وأنتهيت من كتابة «الميثولوجيا» عام 1970. لمدة

عشرين عاماً كنت أستيقظ فجراً مخموراً بالاساطير ، حقيقة كنت أعيش في عالم آخر . لقد أشبعتني الأساطير ، كان يوجد الكثيرالذي يتطلب الإنهماك فيه مقارنة بما تم انجازه . عندما كان أحدهم يخبرني بأن الأسطورةالفلانية لدى الشعب الفلاني توجد بصيغة محورة عند شعب مجاور ، كان يتحتم أن أراجع كل الأدبيات الأثنوجرافية الصادرة حول هذا الشعب حتى أتمكن من تحديد بيئة ذلك الشعب ، تقنياته ، تاريخه وتنظيمه الاجتماعي. بمعنى آخر يجب على أن انظر في كل العوامل المتصلة بتلك التحويرات التي تمت للأسطورة . كنت أعيش مع تلك الشعوب وأساطيرها كما لو كنت في قصة خيالية .

إريبون : هل تعتبر تجربتك على إنها تجربة جمالية ؟

ستروس : كانت تجربة جمالية ومثيرة أيضاً ،و السبب يعود الى كون هذه الأساطير تبدو في الوهلة الأولى وكأنها أحجية . ان هذه الأساطير تحكي قصصاً دون أن يكون لها رأس أو ذيل ومليئة بحوادث سخيفة . كان عليّ «تفقيس» هذه الأساطير في أيام وأسابيع وأحياناً لمدة شهور قبل أن تنطلق شرارة ما فجأة ، وبشكل متعذر تفسيره، لتكشف أمامي كم من التفاصيل في الأسطورة المعينة. كنت أدرك تحولاً يحتوي على شئ من التفاصيل بشكل يصعب تفسيرها في أسطورة أخرى . و بهذا الشكل المناسب كان يتم تجميعها كوحدة واحدة . التفاصيل في ذاتها لا تساعد على الوصول لأي معنى ، وأنما في علاقتها المفصلية يمكن الكشف عن جلاء معاني الأسطورة .

إريبون: عناوين مجلداتك الاربعة من كتاب «الميثولوجيا» : «النيءوالمطهي»(15) و «من العسل الى الرماد» (16) و«أصل آداب المائدة» (17) المجلد الاخير«الانسان العاري» (18) تحكي الكثير عن مشروعك كوحدة كاملة ، أي انها تعرض الانتقال من الطبيعة (nature) إلى الثقافة (culture) ،؟

ستروس : هذا يتطلب الرجوع إلى الوراء قليلاً ، إلى نقطة البداية ، بسبب أن علاقة العاري بالثقافة هو مسار حقيقي لعلاقة النيئ بالطبيعة. إن الكلمة الأولى في عنوان المجلد الأول «النييء والمطهي» والكلمة الاخيرة من المجلد الرابع «الانسان العاري» يجيبون بعضهم البعض . انها شبيهة برحلتي التي ابتدأت من امريكا الجنوبية ثم راحت تتقدم تدريجياً الى أقصى الشمال من أمريكا الشمالية ،لتعود مرة أخرى لتلتقي بنقطة الانطلاقة الأولى في تلك الرحلة .

إريبون : عندما سميت عنوان المجلد الأول من «الميثولوجيا» بـ «النييء والمطهي» هل فكرت بعدها بتسمية المجلد الأخير بـ «الانسان العاري»؟

ستروس : لم يكن لدي هذا النوع من الرؤية الواضحة، ولكني كنت أعرف بشكل عام الطريق الذي كنت سأسلكه. البدء مع أساطير تتحدث عن إكتشاف أو إبتكار أساليب طهي الأكل ، بمعنى آخر كانت هي المعيار للعبور من الطبيعة الى الثقافة . مدفوعاً بالمنطق الداخلي للأساطير وبتجربة الاقتراب نحوها أكثر فأكثر، انتهيت بالتالي إلى أساطير يكون فيها الخط الفاصل بين الطبيعة والثقافة لا يتجاوز أكثر من ذلك الذي بين النيئ والمطهي . ولكن بين رفض أو قبول المبادلة الاقتصادية، بمعنى آخر هو قبول أو رفض الحياة الاجتماعية التي تتجاوز ما وراء حدود الجماعة . أنه حتى في الأسواق المؤقتة والدائمة حيث يلتقى أناس ، ربما يعدون اعداءاً لبعضهم البعض، بشكل دوري لتبادل أغذية ومنتجات صناعاتهم ، حتى هؤلاء الناس يستطيعون انجاز هذه المبادلة في ظروف مسهبة من الحياة الاجتماعية. إن قيام المعنيون من شعوب هذه الأساطير بمقارنة التحول الأول الذي فرضته الثقافة على الطبيعة، إنما يتم ذلك من خلال تشبهها بعملية طهي الطعام ، أي تحويل النييء الى مطهي.

إريبون : في نفس الوقت الذي يبدو في مجلداتك «الميثولوجيا» إنك تشق طريقك من

المركز ، إلا أن مجلداتك ذاتها جغرافياً شيدت بالاتجاه التصاعدي ، أي الصعود من أمريكا الجنوبية الى امريكا الشمالية .

سعروس : أنه في الشمال الغربي من أمريكا الشمالية ، أي من أورغن الى كولمبيا البريطانية ، حيث الأساطير تسير بالاتجاه الذي أوضحت معالمه قبل قليل ، أي على حساب التطور الاستثنائي للمبادلات التجارية بين القبائل . لذلك فإن هذايمكن اعتباره، على وجه التحديد، كما لو انه نهاية المطاف لجدالي ومناقشتي حول تلك الأساطير في أمريكا الجنوبية ، كتلك التي بدأت العمل معها ، وإن كانت بالطبع محورة بشكل طفيف جداً . لذا يمكن القول بأن العقدة قد تم ربطها مع نصفي الكرة الأرضية (الجنوب والشمال) .

إريبون : كما تتذكر ، إن نقطة البداية بالنسبة لك كانت أسطورة من البرورو ، وهي عن الطير الذي يبني العش . كيف يمكن اختيار "أسطورة مرجعية" لكي يتم بواسطتها ربط بقية الأساطير بسلسلة واحدة ؟

ستروس : لقد أقمت في أحدى قرى البرورو خلال رحلتي العلمية الأولى ، وكان اهتمامي موجه بالدرجة الأولى آنذاك نحو التنظيم الاجتماعي و ذلك ضمن إطار اهتمامي بالدراسات الدينية في القسم الخامس من جامعة السوربون في باريس. خلالها بدأت أهتم أيضاً بالميثولوجيا كعلم كانت البعثات التبشيرية الساليسنية مهتمة من خلاله بتجميع الأساطير منذ حوالي نصف قرن .

إريبون : هل يدل هذا على أن خيارك كان بمجمله اعتباطياً ؟

ستروس : نعم ، في البداية كان كذلك . كما كنت أتحدث لك عن التاريخ سابقاً اليوم أستطيع تفسير خياري استرجاعيا و تبريره أيضاً . ولكن عندما اتخذت خياري كان

ذلك يعود طبعاً لأسباب عرضية .

إريبون : نظرياً على الأقل ، يمكن القول انه كان من الممكن أن تكون قد شرعت العمل في أسطورة أخرى ومع مجموعة بشرية أخرى أيضاً ؟

ستروس : نعم بالفعل ، ولكون المشكلة تكمن في أن تربة الأساطير دائرية الطابع،لذا فإن سبباً آخر سيكون هو الذي أعادني ثانية الى نفس نقطة الارتكاز. ولكني استطعت أن أفهم بعد ذلك بأن لهذه الاسطورة موقع استراتيجي ضمن مجموعة الأساطير الأميرنديته . فهي تتمفصل بين نظامين يخصان على وجه التحديد المحاور العمودية والافقيه ، بعبارة أخرى بين المرتفع والمنخفض من جهة واحدة ، والأرض والجنة، والطبيعة وما وراء الطبيعة، ومن الجهة الاخرى بين القريب والبعيد، وبين أبناء الوطن والغرباء ، وهكذا.

إريبون : في «المثيولوجيا» كنت تتبع مساراً جغرافياً ، ولكن في نفس الوقت كنت أسير باتجاه تعقّدية التحليل .

ستروس : هذا صحيح . فالمجلدات الأربعة تسير في حركة مزدوجة . ففي المكان الأول هناك بعد جغرافي. مثلاً في «النييء والمطهي» كان التحليل ملتزماً بأمريكاالجنوبية وبالدرجة الأولى بوسط وشرق البرازيل . أما مجلد «من العسل الى الرماد» فهو يوسع مجال البحث الى الجنوب والشمال ولكن مجال البحث لم يزل محصوراً جغرافياً بامريكا الجنوبية . أما في مجلد «أصل آداب المائدة» فان التحليل يبدأ مرة أخرى بأسطورة من امريكا الجنوبية ، و إن كانت أميل الى شمال أمريكا، ولكنها لتلتقي بنفس المشكلة وبامكانيات من الاستعارة المختلفة والتي هي موضحة بشكل أفضل بأساطير من امريكا الشمالية . إن العبور من قارة واحدة الى قارة أخرى مهم جداً وهذا المجلد بالذات يقف بين القارتين . أما المجلد الرابع «الانسان العاري» فهو بمجمله ينتمي الى أمريكا

الشمالية. فهذا المجلد يقوم باصطحاب القارئ الى أبعد نقطة ممكنة، وبسبب هذا التناقض العجيب الذي أردت ان أخذ بأهميته : ان بين اقصى اطراف العالم الجديد من الناحية الجغرافية توجد التشابهات العجيبة بين الاساطير بشكل جلي لا مثيل له .أما الحركة الأخرى التي تتحدث عنها فهي حركة منطقية . إذ أن الاساطير التي عرضتها بشكل متتالي ما هي إلا أساليب لمعالجة مشكلات ذات خاصية نمو معقدة. ففي تلك الأساطير التي تمت مناقشتها في المجلدالأول يتضح أنها كانت تستخدم وتوظف المتضادات بين الصفات المدركة : مثلاً بين النيء والمطهي وبين الطازج والعفن وبين الجاف والرطب ، وهكذا . أما في المجلد الثاني فإن المتضادات تترك بشكل تدريجي الطريق لمتضادات أخرى لا تنمو باتجاه صفات ذات طابع منطقي ولكن باتجاه منطق معين في الأشكال : مثلاً بين الخاوي والممتلىء وبين الحاوية والمحتوي . وبين الداخلي والخارجي ، وهكذا . اما المجلد الثالث «أصل آداب المائدة» فقد أنجز خطوة حاسمة ، فهو يعالج أساطير عوضاً عن مصطلحات متعارضة تعارض الأساليب المتعاكسة . أي تلك الأساليب التي بموجبها أصبحت هذه المصطلحات تعارض بعضها البعض .هذه الأساطير تطرح التساؤل التالي : كيف تؤدي عملية العبور من حالة الى حالة أخرى وظيفتها ؟ الأساطير التي تسرد ، مثلاً، رحلة بواسطة قارب منحوت من الخشب تشكل أهمية استراتيجية في الكتاب لأنها توضح هذا النوع من الإشكالية بشكل عجيب. فما أن تبدأ الرحلة و تتقدم حتى يصبح القريب بعيداً ، والبعيد يصبح قريباً ، وعندما تصل الى محطتها الأخيرة تنقلب القيم الأولية للمصطلحين . ولأن الرحلة قد استغرقت زمناً لذلك فان مقولة الزمن قد تم إدراجها في الفكر الأسطوري كوسيلة ضرورية لكشف علاقات تقع بين علاقات أخرى كانت قد أعطيت مساحة من قبل. هذا يعني أن بعداً جديداً قد تحابك مع البعد الاسطوري ، مع ما يترتب عن ذلك من نتائج تتضمن التطورالحاصل في الشكل والنوع الذي تبدو عليه الأسطورة. وهذا يوضح أيضاً أن الفكر الأسطوري لديه المقدرة على التجريد بشكل ضمني خاصة عندما يشتمل على

مصطلحات حسية. إن المصطلحات التي تستهل بها الأساطير والتي تبدو وكأنها صورّ حسية عادة ما تكون مستمدة في الأصل من تجربة حسية .

إريبون : لقد قمت في هذا العمل بالكشف عن الفكر المنطقي و الذي قمت بتعريفه و تحديد مفهومك له في إحدى أعمالك أي في «الفكرالبري» . وفي استطراد قصير في كتابك الآخر «من العسل الى الرماد» كنت تتساءل عن السبب وراء عدم تأثير هذا النوع من الناس، الذيْن يمتلكون هذه المقدرة على التفكير المنطقي المجرد ، على عملية العبور الى التفكير العلمي والفلسفي وبالتالي أخذ مكانتهم بين حضارات العصور القديمة.

سترُوس : أنا لا أعرف الإجابة. ربما هناك ضرورة يجب تواجدها حتى يقوم التفكير بعملية نقل نفسه أو ان يقوم التفكير بعملية التحول ذاتها ، أي بأن تتحول المجتمعات ذاتها الى نمط آخر .

إريبون : يبدو إذن أن هناك شيء من الصحة فيما يقول به فيرنانت، وذلك عندما يعلل إنتقال الاغريق الى التفكير العقلاني بنسبة الى سيادة نمط التنظيم السياسي السائد في المدن .

ستروس : نعم ، واخرون أيضاً وجدوا أن التفكير القانوني يوفر الإلحاح اللازم لعملية التقدم والقوة الكافية ، باعتباره ، أي التفكير القانوني، شرطاً سابقاً لظهور التفكير العلمي . إن هذا النوع من التفسيرات تبدو قريبة من بعضهاتماماً .

إريبون: إن رحلتك في «المثيولوجيا» تنتهي بكتاب «الانسان العاري» وبفصل عنوانه «الاسطورة المفردة» . هل تعني أن جميع الأساطير المحللة في المجلدات الاربعة ما هي في الحقيقة إلاتنويعات على أسطورة واحدة .

ستروس : التنويعات موجودة في موضوع واحد وكبير على الأقل . فالانتقال من الطبيعة الى الثقافة يجب إيعازه للتفجير الحاسم والنهائي لعملية الاتصال بين العالم المقدس والعالم الدنيوي . وهي لهذا السبب تعد بمثابة المشكلات الانسانية التي تركز عليها هذه الاساطير .

ترجمة واعداد :

عبدالله عبدالرحمن يتيم

البحرين

الهوامش :

1)انظر : (Evans-Pritchard 1949, Gellner 1969)

2) أنظر : (Geertz 1968, 1979, Bourdieu 1977)

3) راجع (Rabinow 1977, Crapanzano 1980) ، أنظر أيضاً مساهمة الأنثروبولوجية الامريكية (العربية الأصل) ليلى أبولقود في هذا الاتجاه الحداثوي (Abu-Lughod 1986)

4) راجع على سبيل المثال الدراسات التالية التي أعدت عن واقع الدراسات الأنثروبولوجية والأثنوجرافية المعدة عن العرب:

(Abu-Lughod 1989, Antou In 1976, Eickelman 1981, Fernea 1975)

5)راجع مقالتي (كمال أبوديب 1991، ابراهيم غلوم 1991) .

6)أنظر مقالة (Shami 1989)

7) نشر ديدية أريبون حواره مع ليفي ستروس بالفرنسية وترجم أخيراً الى الانجليزية (راجع Levi-Strauss and Er-ibon 1991) . أما النص الحالي فهو ترجمة انجليزية لمقاطع من الحوار الذي نشرته مجلة نوفيل أوبزيرفيتوار . هذا

النص المترجم الى العربية نشر بالانجليزية في أواخر عام ١٩٨٨ ، راجع (Levi - Strauss and Eribon 1988)

8) راجع (Levi-Struss 1976)

9) راجع (Levi-Strauss 1985

10) انظر (Levi-Strauss and Erivbon 1991)

11) أنظر (Levi-Strauss 1969a)

12) أنظر : Levi-Strauss 1991. "On the Trail of the Bird-Nester. In Levi-Strauss, 1991).

13)راجع مجلدات ليفي ستروس الأربعة في الميثولوجيا حسب تسلسل صدورها :

(Levi-Strauss 1969b, 1973, 1978, 1981)

14) راجع (Levi-Strauss 1981)

15) راجع (Levi-Strauss 1969)

16) راجع (Levi-Strauss 1973

17)أنظر (Levi-Strauss 1987)

18)أنظر (Levi-Strauss 1988)

المراجع الواردة في النص :

ABU-Lughod, Lila, 1986. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society. Berkeley*: University of California Press.

Abu-Lughod, Lila. 1989. Zones of Theory in the Anthropology of the Arab World. . *Annual Review of Anthropology*. Vol, 18,267-306.

Antoun, Richard T. 1976. Anthropology. In *The Study of the Middle East*. L.Binder (ed) New York: John Wiley & Sons. 137-228.

Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge Univeristy Press.

Crapanzano, Vincent. 1980. *Tuhami: Portrait of a Moroccan*: Chicago: Chicago Uni versity Press.

Engle- Eickelman, Dale F. 1981. T*he Middle East: An Anthropological Approach.* Cliff, New Jeresy: Prentice-Hall. wood

Evans-Pritchard, E.E. 1949. *The Sanusi of Cyrenaica.* Oxford: Th Clarendon.

Fernea, Robert A. 1975. Anthropology of the Middle East and North Africa: cal Assessment. *Annual Review of Anthropology.* Vol.4, 183-206.

Greetz, Clifford. 1968. *Islam Observed*: Religious Development in Morocco and In *donesia.* New Haven: Yale University Press.

Greetz, Clifford., H. Greetz an L. Rosen. 1979. *Meaning and Order in Moroccan So ciety.* New York: Cambridge Universityu Press.

Greetz, Clifford. 1975. *The Interpretation of Cultures*: Selected Essays. New York: Basic Book.

Gellner, Ernest. 1969. *Saints of the Atlas.* London: Weidenfeld & Niclson, Chicago : Chicago University Press.

Levi-Strauss, Claude. 1969a. *Th Elementary Sturctures of Kinship.* Boston: Beacon Press.

________________ 1969b. *The Raw and the Cooked.* New York.

________________ 1973. *From Honey to Ashes.* New York.

________________ 1979. "Race and History". In Levi-Strauss. *Structural Anthropology.* (Vol.2). London: Penguin Books.

________________ 1978. *The Origin of Table Manners.* New York.

________________ 1981. *The Naked Man.* Chicago.

________________ 1985." Race and Culture". In Levi-Strauss. Th View from Afar. Oxfor. Basil Blackwell.

_______________ and Didier Eribon. 1988. Conversations with Claude Levi-Strauss. *Anthropology Today.* Vol.4, No. 5&6 Oct.& Dece

_______________ and Didier Eribon. 1991. *Conversations with Claude Levi Srtrauss.* Chicago: Chicago University Press.

Rabinow, Paul. 1977. *Refleciton on Fieldwork in Morocco.* Berkeley an Los Angeles: Universirty of California Press.

Sahmi, Sentney. 1989. Soci-Cultural Anhtropology in th Arab World. *Current Anthropology.* Vol. 30, No.5, 649-654.

كلود ليفي ستروس،

- الفكر البري، ترجمة نظير جاهل ، بيروت المؤسسة الجامعية ، 1987 ، ط2

- العرق والتاريخ ، ترجمة سليم حداد ، بيروت ، المؤسسة الجامعية .

- الانثروبولوجيا البنيويه ، دمشق ، دار مشق .

- الاسطورة والمعنى ، ترجمة شاكر عبدالحميد ، بغداد ، دائرة الشئون الثقافية العامة ، 1986

- الاناسة البنيانيه : الانثروبولوجيا البنيويه (القسم الثاني) ، ترجمة حسن قبيسي ، بيروت ، مركز الانماء القومي ، 1990 .

كمال ابو ديب ، الجرس الذي في حنايا الروح ، كلمات، العدد 15، 1991.

ابراهيم عبدالله غلوم ، إرث مشترك ، حلم جامع، كلمات، العدد 15 ,1991

عباس بيضون

تقصيني رموشاً طويلة سوداء

تقصيني رموشاً طويلة سوداء
من الهواء و الحجرة
او تحولين جبلاً من الكتب
إلى خيطان مخرّمة
رأسك مصفف مسرح جيداً
حيث لا يمكن لشعرة أن تخون
مدهون
بالزيت نفسه لمعتِ اظافرك ومقصاتك
التي لا تزال لمغتها
وشفراتها أيضاً
مخفية

في خصلك
أصابعي تمشي فيها بخوف
كلما امسكت ببصيلاتها
وفقدتها في يدي
هناك ندمر
كلما مشينا
الشعرات الناضجة
التي توشك ان تلد
أعدها بأصابعي تقريبا
« حين نأمل أن لا يكون ميزان الحرارة
أنكسر في العلبة
والزجاجات لم تتهشم في الصناديق »
أمسّد شعرة في الليل وأنساها
وأتابع بيدي
كمن فقد كسراً ما
او أضاع ثنية
في جسده
وقد يحدث أن أقلب بعيني
قليلاً من الظلمه
كأنني أسويها
أن أقول شيئا ما
أو أسحب كلمة من هناك
وقد يحدث ان افكر في الكتاب

الذي نشلته من الماء أو في الحياة الطويلة
للكتب التي هجرناها

حلقة تليق بالتذكارات

يبق شعرك
إنه يتعرى وحده
تلك الحلقة تليق بالتذكارات
وتلك اللمسة الأخيرة على الفم
التي كانت أيضاً
اشارة سكوت
إن لم تكن وداعاً
يسوون الخصل المقصوصة
بدبابيس وأزهار
كما يسرحون تمثالاً
تثابر لمعات المقصات على الخصل
هذا العطر الحذر
الذي يسلك كسمٍ
حين يدفن أثره

صلاة الخيطان المهملة

حس صغير يوسوس قربي
سابقا بذلك شيئا أصغر

يولد في التو
ربما ليس سوي ضجة أسناني
ومن عذاب اللقمة تحت الفك
ومن عذاب أصغر أيضاً
كسرة حرف
وما يتسرب من القارورة المشقوقة
ذلك العطر الضائع
ثمة نبسة مودّعة
في قرارة كل نسمة
رسائلهم لا تزيد عن هذا الحد
ونسرع الى الشفاء منها
هكذا ايضاً
تلك الورقة البيضاء تماماً
التي وصلتني بعد أعوام
بين صفحات كتاب موروث
تفسخ حالما فتحته أو الرضوض
التي تحمر ثانية في الخريف
اذا شعر جواراً يكاد يتكلم
كلما نظرت
إلي الدم الناشف تحت الظفر
تلك تحية
لا تنوي إرسالها
لكننا بتحية جليلة كذلك

نلقي الفضلات عن المائدة
وقلما نأوي الي الفراش
قبل أن نضع المصلوب تحت الوسادة
نصنع ذلك بالعجينة التي جنزناها
على هيئة صبي
ونجد مكاناً دافئاً للفتيله
وقد ننتظر
أن يتجسد شيء من الصمت
الذي يتكاثر
حتي على طرف المكنسة
ليس هناك من ينظم الينا
في هذه اللحظة
التي هي أيضاً
صلاة الخيطان المهملة

زجاجات المشرق

خيرٌ لي
أن أنام تحت نظارتي
أن أتقدم على مهل
تحت جفني
لا يكمل أحد معي
حتى ذلك الصليب
الذي خلصته منذ هنيهة

البلور ثمين في هذه الوحشة
وتلك الزجاجات التي حملناها معنا
من المشرق
لم تحتمل أبصارنا
بينما أنزع ساعتي من يدي أخلص نبضي من هذا التنصت
ما من قرين
لدمي ولا قلبي .

بيروت

إسكندر حبش

قصيدتان

آخر الليل

كأنك حين تتكلمين
تنكسر سفينة، نتقاسم الدفة
والملح علي أجسادنا
يجفّ لوحده . .

هل من لغة لا يأخذها نوم
هل من أشياء، حقاً،
ستركض أول الليل

ومن عرينا
سيندلق ولو يكفي لعام؟
لم يبق لدينا الا أعقاب شموع
وحفيف ساقين
حائط يموج
لم يبق إلا آخر الليل
وشارع طويل لا ينهض
من عتمته.

لا شيء خارجنا
لمسات تجر الثواني
وفي الخارج
تقع مدينة
وهواء يدور

غياب

(1)

إنهم يأخذونني
وردةً وراء وردة
كيف سأعبر هذا الليل المقيم
على الحافة؟
وكأننا لن نتصالح
هل من عيون بعد ، ستلقي بظلها ؟

(2)

كم من مرة سيختبئ الكلام؟
كم من شتاء
سيضم الليل؟

شخص ما
يعود من المرآة
أو من حافة الماء
من الشقوق العميقة
لكل ما وجدتموه يتراكم في البياض
لكن، ما من أحد سيتذكر . .

تتعب العتمة
ولا ضرورة إذن،
في رواية الحكاية.

(3)

بعد قليل
سيتركون ظلالهم عندي، ويذهبون
كأنهم ولدوا هناك
بين منتصف الرغبة والدمعة

ربما سيسلكون كآبة أخرى
أو يخرجون من كتاب ضاع
من يتذكر الجسد؟
من سيتذكر النسيان؟

(4)

كلمة ليدفنوا أجسادهم
كلمة لأقف من الصورة

(5)

ذلك الماضي
كانت الخطوات القليلة
التي نسمعها تسير
تكشف عن حنان قديم
تخفت في النعاس
كأنها. .
هل من أحد يضحك في الغرفة؟

(6)

لم يبق من وجوههم
سوي الاطار الذهبي
سوى شريطة سوداء

سوى الجدار

لم يبق الا أن أتقاسم واياكم

هذا البكاء

بيروت

حمدة خميس

الينابيع

تعب «!»

قيس
أيها الموغل في صهوة البراري
يا اشتهاء الغيوم
يا اقحوانتي الندية
انسج ذراعيك حولي
فأنا معجونة بتعب خرافي
خذني من لحظات
ليست لي

دهشة

ما الذي جاء بقيس الصغير
إلى ابن عكنون (*)
يفرقع فتيشه (*)
يضيء السماء بضحكته
ينادي العصافير والغصن
وتأسره
همهمات الشجر!

احتضان

ريم
أيتها الضالعة في الفتنة
اجدلي سريري بحرير اصابعك
ورتبي تعبي وفوضاي
اسرحي بي
ارعى بين جدائلك
ألتف بهدوئك
وأنام!

لصوص

صيارفة
يأتون للنهب المنظم
واغتيالي
لي الوطن
وليس لي
إلا اشتعالي!

سؤال

يا إمرأة الحليب
والغضب
ماذا تقولين
حين الجنود
مدججون بالبنتاغون
يقتلعون الخبز والجدران ويلقون بذاكرتك
في عويل الهدم؟

قلق

هدوءاً أيها القلق
على الطاولة
بياض ينتظر
على الطاولة
ثلاثة أقلام
حبر يسيل

وحبر يجف

ورصاص صامت!

احتجاج

لماذا ترفع جدران البيت

قامتها من تراب الوطن

وأنا

سوسنة المنافي؟

رغبة

حين أموت

لن أحتاج تراب الوطن

أحتاجه

لأحيا !

غرابة

لماذا تستيقظ الكوامن

حين يوشك النهار

أن ينام ! ؟

قطيعة

يدقون أجراسهم

كي يسمعوها

حيث لا طرقات

توصل القمم

بالسفوح!

مؤتمر

علام كل هذا الضجيج
أيها السادة
من أجل حفلة
تعرفون أثوابها
وموائدها
مدعوويها
وذبائحها ؟!؟

طرافة

لماذا يسنون النواميس
إذا كانت
تحتكم
إليهم !!

زيارة

أزهر الياسمين
وزخت عليه الفصول
نصوع الضياء
أزهر الياسمين
في الشتاء .

دمشق

عبداللطيف اللعبي

حرب العشق

بيننا
هذه الحرقة
فيما الأيادي مقيدة

*

بيننا
هذا العطش
فيما الماء يزيد العطش

*

بيننا الشهوة الفاصلة

*

هوذا عنقي
أضربي و اقطعي
لن يكون هناك دمٌ
ستبقى عيناى مفتوحتين
وديعتين
ستلمع فوق شفتيَّ
بسمة المشنوق الغريبة
فوق سريرك
لن يحتل رأسي
مكاناً كبيراً
و لن ترتابي بعد فيَّ .

*

مرآة منخورة
هذا الجدار الذي لا تجتازين
دفعة من نهديك المنتصبين
تكفي لإنهياره .

*

الجنون
سبب آخر

*

مثلك النهر
له تموّج منحنياتك
مَكرُ أسماكك
لـه ضفافك الدسمة
صفصاف أهدابك

....

له صراخك المخنوق

ودموعك

عندما أدعوك الى التماسك

كيلا نزعج الجيران .

*

جرحٌ لي

عطر هذه الزنابق الفاضح

هذا الشعر الذي يؤلّب اللسع

هذا البركان الجاهل عصف جنونه

هذا العمر الأقصرمن حبل المشنقة

هذه الغيمة المدَاحة

التي تنشد قصائدها للعصافير

جرحٌ لي

هذا الثدي المنفلت

تحت حرير الممنوع

هذا القطار الدوغمائي

الخائف من نشر جناحيه

جرحٌ لي

جرحك

المغروف من جرحي

*

أحبِّيني

فيما وراء الخير

و الشر

*

سيفاجئنا المطر
سنتعرى
سننشر الأغصان
و نخرج أوراقنا
براعمنا
سنمدّ جذورنا
سنحضّر الفواكه
و هكذا ننتمي
لمذهب الأشجار

*

على بعد خطوتين من الجحيم
سيفاجئنا الحب

*

هذا السوقي
ذو الحنجرة المفتونة الفاتنة
ذو الأنف المختلج كنسر
و قع في الفخ
ذو الأحداق الضائعة
قي مرقى الشهوة العنيد
هذا السوقي
أجمل جحيم
الكائنات الموشومة

*

دفعة واحدة
إبيّض الرأسُ يا صديقتي
حدث الأمر
كما تحدث عندنا جميع الأشياء
هناك
حيث لا ربيع
ولا خريف
وحده الصيف العاري من الشفقة
و الشتاء الفظ .

*

لو لم تكن في المرآة إلا شهوتك
لكانت ملامح وجهك المراهق
لي
لكنتِ اغتصبت
أمام عيني أوديب المفقوئتين
لأصبح بطنك
مرمراً من جديد .

*

لن أستطيع أن أملأ قبري
من دونك
حين يجب أن أخضع
للصمت .

*

لا تحبيني ميتاً
لكن ، لا ترمي قصائدي

*

تذوب الشمعة
و أذوب
سيأتي أحد ليخنقها
في عينيّ .

*

سنحضن إسم الربيع
و نضمّد جراحه
سنبعد عنه
أطماع الشتاء
لكن عند أول أمنية
سنعيد له الحرية

*

ها نحن إذن ، هنا
في اللامكان .

*

كان أخي التركي الكبير يقول :
جميلة هذه الأرض
لكن من يتبعها بالعين
و يلتهم معراج ساقيها
....
ابتسامتها
الشبيهة بحب التوت المبهم
أظافرها المأكولة حتى الدم ؟
من يصدق عينه ؟

*

لست من أي أرض !
فأرضي تحب الإمتلاك
و لا تطرد إلا
العاشق المتكبّر العقيم .

*

عهدنا
عهد الأطفال
الذين نسرقهم
من قدام باب المذابح .

*

عندما أغرق
لا تصدقني أرضي .

*

أنتظركِ
بفوضى
لا أريد أن أقول لك شيئاً
أريد أن تفهمي كل شيء
و في قالب نهائي
ستسكبنا الصاعقة
وتلحمنا ظهراً لظهر .

*

كل ما بي لك
يا جنوني
و جمرك يطقطق

بين الشفاة
و في حفرة الأذن
ثم ينفيني
تعبرين
قافلة تلو قافلة
كما لو كنت تعرجين نحو السماء
فيما أرتجف
لكوني ضيعتُكِ .

*

أنت في الظلام
شهية أكثر
لأنني أشعر برغبة
للاضاءة .

*

تعلمت تقديم الزهور
تسمية كل نوعٍ منها
ترتيبها في إناء
لكن أرفض أن أتعلم
لغة الزهور

*

أعلم أنك تريدينني
دون أن أنظر إليك
ها نحن نتكلم كي لا نقول شيئاً
لقد فقدنا الشهية
نطفئ آخر سيجارة

فيما يأخذ البيت بالتحويم
يقلع الزورق
مثيراً غيمةً من الحجلان الحالمة
و إلى مصبّكِ
أمدُّ يدي من جديد
ستنصبين الطاولة
من أجل لذائذنا الصاخبة .

*

لحسن الحظ
لا نتكلم
اللغة نفسها
و إلا
كيف نتحاور؟

*

أريد أن أحب
على طريقتي
بعيداً عن العين
قريباً من القلب
موعوداتي في زوجتي
جمعٌ في واحدٍ :
الطفل ، الصديق
الرفيق الذي ضيعته في الطريق
ما لا تقدر أية إمرأة أن تعطيه
الصاعقة و العادة
رجفة الرغبة

و الحضور المطمئن
ما يشبه الإنبعاث
عندما لا يبقى شيء للإحتراق
أريد أن أحب
فيما وراء الحب

كل الحروب تنتهي
ما عدا
حروب العشق .

باريس

محمد القيسي

زواج

سيدة الأخضر، سيدة الكاكي إمرأتي . سيدة العطش الريان، العطش المتفتح في أيقونة هذا الليل . أميرة من يتأملها، من يغتسل بهذا النور قبالة شرفتها . خفيراً وخفيا وخفيفا أنسل إلى السور * وأما ما يصدر من لون فحفيف المنديل . حفيفي . لا جرس الباب . عليها أغمض عيني . وأطرح سؤال الحيرة. لا أعرف أين يطوح بي بستان اللفتة . إذ تفتح أزهار الباب . فأصعد درجا لبنيا . بأصابعها تحكم هذا الغزو وتحسن تصريفي . بأصابعها تشرع لي صالتها . أدخل يا الله يتيما في عائلة الأفق .

يتيم البلور .

يتيم القهوة .

وأسير قرنفلها ومديحي .

هاوجه امرأتي . ها لغة مديحي . يحتلان بقاعي ويحللان معاً في كرمي . ملكين جميلين بلا حاشية ومراسيم يضيئان القلب . وأما نهر كلامي فعميق . يتجلى موتي فيه كإيقاع تهدلها المدروس . رنين كلي . وسماوي هذا الغيم . سماوي هذا الفلك . نشيدي صمت أبيض . صمت يتحدث في هذا الكشف . يحاور أعشاب وعناب حديقتها.

يا الله امنحني الوقت لأعلو فوق السور . أمح كلامي إن كان لغير ضفائرها مضفورا ومصفى . تعتعني بالأوجاع إذا مالت عيناي إلى ناي آخر . وإلى قفرٍ سرّح قطعاني وادخلني نشفان الريق إذا حاد دمي وضللت طريقي . والق بحنطة قلبي في الشوك الداجي إما سلسلني التوق إلى غير إمرأتي أو خامرني السلوان بعيداً عن سلمها فوقفت عن الترتيل .

فما ليلي يا كاشف ليلي وخفاياي سوى مزمار .

ما كلماتي إلا ولها.

ما ولهي إلا هذي الغابة.

إذ تتشابك صعداً صعداً حتى أعلى التل . هنالك أسرارك ومعاليك . هناك امرأتي نامت . ووجدت يدي مقيدتين بلا تفاح . درت الغابة مخفوراً . خلواً من مشمشها في هذا العيد . خفقت هنا . وهنا خفقت . فقطفنا موسيقى النعناع على مرأى النمل . سكنّا مثل صنوبرتين تجفان على طرف الغابة . وبكت تلك الزهرة . جللت امرأتي بوشاح أصابعي اللهفي . ومسحت ندى الأرض بدفء . وامتلك الروح حنان وشفافية في ظل القبلة.

ها مملكتي .

فمها كان تناداني . صوت عذب فمها عصفور . وأنا أتهادى ليلا نحو جنون القلعة

كملاك . وأتوّج هذا العصفور على قلبي بدء مديحي . هيأت له سروالين . وهيأت قميصين . فكيف أصوغ قلائد لائقة وأقول امرأتي . وأقول الفضّة ضوء ورياحين . أقول الكلمات خواتم وأساور في حضرتها . والليمون شحوبي الدائم . أيتها الأقراط النائية أخيراً تصلين تلالي ما أرهف قوس الحاجب . ما أترف هذا الشعر العاري . وأدق الوجه . فأين تعوم يداي المثقلتان وأين أوزع ناري .

سنة كاملة وأنا أرعى الزنبق .

سنة كاملة بعديد لياليها.

أرسم هذا الغصن إلي أن أورق .

سنة واحتفلت داري

بزواج الأزرق.

عمّان

. من مجموعة جديدة قيد الإصدار بعنوان «وغمرتك بالحنطة بالياقوت غمرتك».

عائشة أرناؤوط

جزء من جناح طائر

- 1 -

درعت صحرائي اللامعة
كي تحتفظ برمالها الفجة و نخيلها اللاذع
كي أجد على الأقل
حجراً هزيلاً
أحتمي به من الشك اليومي
و المنحدرات الرسمية .

أموّه حواشي القلب

هرباً من سكة محراث منحرف
أنبض ما وراء الوريد
كي أحتفظ بيقيني

أستعير روحي من جسدي قليلاً
أضعها في فراش دافئ على وسادة من الريش
لتغفو برهة بعيداً عن مسننات زجاجية
تمنهجها كل يوم .

أتعامل مع الاسمنت و المعادن .. مع الورق و البول
ألتقي بالنخور و النقاهات الأبدية
بمرضى العظمة الذين استيقظوا فجأة حولي
و كل زادي .. جزء من جناح طائر .

أنقش الوشم على بؤبؤي
للتعامي
عن سلاسل الزمن المتفجرة باللحم .

- 2 -

أحتمي بامتداد اللاوعي المنضّد
حيث يقف البريق و الليل
مفشية أسرار الانحدار في حلم الأسيد و الحبر
حيث تتسابق الروح و الموت .

بيني و بين تلك الألعاب النارية
بيني و بين تلك الحمى اليومية
المفرغة حتى من الهذيان
تمتد نظرتي المتغضنة
من قارورة الرماد .

و أحضّر موتي
خارجة من مباهج الأجنح الهندسية
أدخل الخداع و الاكتراث بالشك اليومي
أتغلغل في مشروعات سلطة الزمن
و صدأ الدروع اللحظية .

بعناد فجّ
أحاول التمييز بين اشعال الروح و دفن الجسد .

تحت آدميتي يتورم حيوان رديء
هلامي ولزج .. دبق و أرعن
هاهي ذي الكلمات المتقاطعة
تنتظر حبر الأصابع
ها هي ذي الكلمات المتقاطعة
حيث تتشظى الروح .

- 3 -

حبلى بالظلام
من أقصى الأفراح البضة أتيت

أتنقل بين العواصف
أدين هذه الأحلام الهلامية
التي موّهت جرحي اليومي .

الكثبان تستريح على كتفي .

أهناك متسع من الوقت للموت الأول ؟
أهناك متسع من الوقت
للانتصاب رغم ركبة الملح ؟

تشيب المراعي في باكورة القلب .

تتربص بك العقارب الضارية
في عنابر النهار الطويل

و رمادي العتيق
يتوازى مع أمواج محروقة .

حبلى بالظلام
و لا أملك
سوى هذه الكلمات
الكلمات التي تختنق
كأعشاب تريد النمو تحت الحجارة .

- 4 -

أمامك
ألوك الزئبق
تتجرع المسام الحبر حتى تشظى الجسد
أحتش الماء و أجزّ وبر العناكب .
أعفي الأوراق من البياض
و الزوايا من الانحناء .

أريد أن أموّه فيك سباق الروح
أن أجعل أحلامي تندس
ككسور عشرية بين نجوم القلب .
و لا أعرف بعد
كيف أنقل جسدي من ظلّه
كيف أتناسل في الحجارة
كيف أتفجر في الماء المكتنز
كيف أتجذر بذاتي .

أمامك

تفيض الأجنحة

بنور يجمدها .

باريس

صلاح عواد

ملك الساعات

تقبلين كلَّ صباحٍ
نهاراً مقاتلاً
كي أحتويك باليقظة وبضجيج الاحتمالات .
أسميكِ العافية
وأطلق لنفسي بهجة العصافير وهي تغادر أعشاشها
كلَّ صباح
حينها يغادر الضوء قطار النهار الموهوم
وأنا أوصل العجلة بالرجّة المستحيلة
خلفي يقف أقوام بعيدون
بعد المدن التي تعرفت عليها ذات يوم في درس الجغرافية الممل

يقتربون كالليل المهاجر
في صحراء يباركها البدو ساعة النصر الأكيد .
تتعرين
يصير الليل قصيدة مفتوحة
أو مثل الجيوش القابلة للهزيمة

المسافات
التي احرقت نصفها
تتلاشى كدموع القادمين لملاقاة الأهل
وهم ينشرون الحنين مثل مصانع النسيج .
أتعلمين أن القصائد المضرجة بالدمع
يغادرها البحرُ
وتأبى البيوت المترفة المطلة على البحر أن تحتويها
أتعلمين أن القصائد المضرجة بالوحل
تستكين إليها المنازل التي يعشقها الفقر
ويستريح إليها المتسولون باليقظة وبالاشاعات
وبالابتهال المستحيل

تتعرين
يقابلني الليل بالانقلابات
لفخذيك هزاتٌ لن تدركها دول مثل المكسيك وأرمينيا
ولصدرك انفتاحٌ يتسع لدماراتي التي توازي رجّات الارض
وللحزن الذي ودّعه الاهل ساعة الرحيل .

تتعرين
مثل حانات الليل
وعليّ أن أروّض حالاتي بالجلوس على المنضدة
كي أغذيها بشيء من الرغبات و ببعضٍ من رغيف الاحلام
واحياناً بكؤوس من الخمر
وحين تمسكين بأطرافي
مثل ذكر العنكبوت أستعجل موتي
وتحاولين لمرات عديدة صلبي وحيداً على سرير النوم .
تتعرين كسعةِ أرضٍ لم يحتلها ذات يوم الغزاة البرابرة
والمتمدنون ، أتوسم فيك انهيارات الجبال
وتهريب خزائن الجمال .

وحدي أتهرّب منهم
الغزاة الذين يأتون ليلاً ، يباغتونني نهاراً ، بالاعلام
بالسيوف ، بالشعارات وبالآلات المتطورة

وحدهم
يجيدون كلّ شيء
تهديم الجدار ، رمي العميان ، صلب وزّات النهار ، اغتيال النجوم
البعيدة
همُ الغزاةُ يستحيل الحديدُ لهم ستاراً ، يوجزون
المسافة بين الولادة والموت بالشيكات وبالهالات التي
يتوّجون بها أمراءَ هم المنفيين .

تتعرين   يقابلني الليل بالانفلات
أتملى جسدك الممتد كالسواحل المكتظة بالغرباء
نهداك غزال الخيبة
جسدك مصاطبٌ يغادرها العابرون حين يتثاءب
النهارُ ساعاته الأخيرة
وعيناك كالعميان تتلمسان دروب الفجيعة في جسدي
تتعرين   يقابلني الليل بالبحر
أبدّل أشياء غرفتي المتداعية بالمياه والأمواج
وأتسع للقواقع ، الكواسج ، الاسماك ، السلاحف ، السراطين
ولجنيات البحر
تتعرين   أكونُ الرملَ في الساحل
ومثلما أودّع اختناقاتي وهي في النفس الأخير
تودعين عريك الفاضح
تنشرين منه الظلال لأقوام يقتربون بدقات هادئة
كالحصى المرتطم بالماء

وعما قليل
أنت العارية أمامي من قبل
تكونين المحيط الذي يبارك انتحاري
ولما يغتال النهار ملك الساعات الرتيبة .

نيويورك

محمد الحلواجي

ذبيحة ، قرعوا لها الحرب

نعاس مدينة

منذ الصباح
لملم الشبحُ الحزين أوراقه البالية
نذرها لريحٍ لا تموت .. و انحنى .

في المساء
حين غادرت الحوائط تلفازها الممل

و أشعلت قنديلها الوحيد
مستسلمة لعناق البدايات الغابر ...
سمعتْ بكاءً غرائبياً
ينبعث من الغابات
و حين تفتحت النوافذ بغتةً
كان الضوء هادئاً مريباً
و السماء تهوي ..
في كتفين .

في انتظار الأمس

الشوارع الوجيهة خالية
كيدٍ تسأل الفقرَ خلسة
و الأحذية ترصّع في الهدأة عنفَ الزوايا .
أركلُ حذاءً يمشي
ألتقط خفاً يتعثّر
أتوقف عند نعلٍ يابسة و أخرى تتقوّس
و أنظر لشارعٍ يستمر في الانهيار
من الذي هيأ للعرس و اختفى ؟

قوس ليس لباريس

رقبتي المشروخة
تطل على المزالق
فألتوي في ضجة المدافن :

لا شك مثل العتمة التي تشبهنا
لا شيء مثل زعيق النوارس الجائعة .
أقدامٌ تقمصتها الوداعة
فراحت تطحن في رفقٍ ..
تفاصيلَ مجزرة .

طقس 1

تلك الذبيحة التي قرعوا لها الحرب
هي ذاتها اليوم
يرتلون عليها العرس .
كم قرعت للموت تغريبها
ضئيلةٌ ، استفحلتْ فيها العصيّ ..
و لم تنته ..

صمت

يحلو لك الهذيان

.. في جثتي .

القرية

في الركض

لن نتذكر الذهاب إليك ،

قديمٌ هو الحزن يا علي .

جذور

ماذا سنفعل لكل هؤلاء

للغيمة التي تدرّ الرحيق في الجحور ..

و تنسى فمنا

للنوارس التي تخطئ هدايا البحر ..

و تهوى لأعيننا

للخطيئة التي تشعّ النذور..

و تبهتج .

طقس 2

/1

ها هم الأطفال
يبتكرون قرونهم الطرية
و يصطرعون في غلٍّ يتيم .

/2

حفنة من المال
تجعل الأبطال يمتهنون التسكع
و يلتحفون الفرار .

/ 3

لا همَّ .. لا شواغل
سوى هذي الأظافر
كلما سطع الغبار في الشهيق
أو تكسّر في غفلةٍ ..
صباحُ هذي الشمس .

خطوة الليل

لكل حذاء فوجٌ من المصابيح
مولعة بالدسائس و الرقاب الفالتة
لها شهوة الفضح
و ضراوة المباغتة

كأن الذي يمشي .. مذبحة
كأن الذي يدري .. زبانية .

قالوا

خنقته العبرة .

الأمن

ما أغرب النوم هنا
عينٌ مفتوحة !!

التوقيت

الهزائم ..
الهزائم ..
الهزائم .

البحرين

أنور الغساني

معارك من أجل الرجل غير المنتبه

[عمر بن الخطاب في الذهن]

1- حرائق

غضب يوقد الجذور بالفسفور
عبر قمم الغابات ، حتى نهاية الأرض
هناك أبواب
تؤرخ في اصطفاقها
عهدك المقبل : أمل الأرض في الحب المؤكد
و هناك ، نحن ، صغار عميقون ، كالجداول الضحلة
هناك
بعض قدراتنا على اسطوانات قديمة

في تاريخ المغامرة
في أسواق بغداد ، قبعات الصقر الصائد .

2 - المسألة الضوئية

قد توجد
سبع سنابل
سبعة بحار على ساحل
و توجد أنت على ورقة بيضاء ،
اسماً يقطع المستحيل ،
لتحيل صبرنا الأبدي ، قدراتنا الصامدة
مناحة على الطرق المقطوعة
ماذا ؟
تقوم ، أنت
صباحاً مستقلاً ، صافياً ، يرفض التحديد .
في الردهات
نناقش ، حباً ، بالمساطر
لكنك تمد ذراعاً أكيدة
الى أناس
سيقتلون بعد أعوام
على أرض لم تعرفها
و تقول
نقاتل من أجل المعرفة الكلية .

و لماذا ؟
هل أنت وهم ؟
يموت الناس بلا شعور بالخسارة
و نضطر للدخول الى المزارع والشوارع
الى أمسيات الأب في حديقة الحيوان .
أنت قذفت بالأبّهة الى الشارع
و حللت في أطفال مستشفى الولادة
هاتفاً : إنني قاطع طريق الغربة
مؤرخ أحداث اليوم ، أيضاً ،
لا أطلب غير ارتباط أكيد بالبحر و الطرق .

3 - السرور الذي هو كالسكين

كالسمّور
أبني بيتاً
أؤرخ فوق الباب كل الوقائع
نشطاً ، حقيقياً كحد الموسى
لأن غد الصديق ، غرفة مهذبة الهوية
عندهم ، المجربون ، أو في مستشفى المجانين
الصديق يموت ، قد يموت
فأصبح لهذا هادئاً
أكثر هدوءاً .

MINIATURE 1

كنجوم منثورة تسطع الرمال
حاملة كِسَر الأحجار
و الكلس و آخر مراحل تآكل الأصداف
في مسالك الثلاجات
و هذا السرطان الوليد الأغبر الحامل درعه
هل هو صدفة هنا ؟
أم ضل الطريق في هذي المساحيق ؟
لكن ، لكن ، الإحتمال
أنه يعرف المَحَط البعيد
عند برك الحمم المأسورة في المياه
ليعيش بينها بلا هدف
حامياً نفسه من البرد في الليل
إذ تمتص النجوم سخونة النهار
منتظراً الصباح الدافئ
ليبدأ جولة البحث كل يوم
بين ذرات الرمال و آثار أسلافه .

هنود بوروكا

هذا التراب البرتقالي هذه الجبال الميتة
حيث الأشجار متوجة بالصفرة
أستيقظ في هلع الصقيع
عندما لجأوا الى نواتها .
في قرون من تدخين اللحوم
كانوا يكثّرون الوجوه الخضراء
و كان تكثير قطرة الماء
مهمة السحب المحايدة
بعدها   عندما عادوا
الى حافة الوادي
شاهدوا السيارات فقط
أما الخيول فلم تكن هناك
لكنهم لم يهبطوا
كان هابطوا الماضي
مقتنصين في قلوبهم
حيث الخوف من الصخور و النباتات البسيطة .

ألمانيا

خالد بدر

مجداً أيتها الفوضى

«ران كيروساوا.. شكرا»

إمنحْ الهضاب سكونها الأخير. ألم يكفها ضباب الموت
الرايات
النار العذراء وهى تلفح الوجه الذاهل. أسكنْ شيخك مأواه وأمر
بيارق الشؤم ان تعود الى مخابئها
آه ما أصعبك.

كانت الجبال تسمع ، وغربان تحوم .
الوجوه نفسها .الابتسامات
نظراتهم الحادة كانت نفسها. إذن . من أين جاءت تلك الدماء

ولم صبغت قصرك الجليل بفاجعة تلو أخرى .كيف تتنفس الرؤوس

هواء الحب والموت

فى اللحظة ذاتها

وجهه ، رداءه الابيض، والعين الشاخصة فى الفراغ . من ينقذك، أي معجزة أو توسل، لا أحد، لا صوت إلا سهام تتخاطف روحك سهم الرحمة ربي ، اوفأترك الذئاب التى تحرس الحرائش البعيدة

تنهش قلبي،

ها أنا ميت. أحرقوها. أرض الضغائن.

احرقوا. احرقوني. ألم أزرع الاثم،

دعوا الفيالق تنهال ، تقدم ياحارس الهيكل، وأنتِ أيتها الحشود الحمراء أغلي مراجل الارواح اليوم لانذر إلا الهشيم .

بابك العالي موصد

سنحطمه، ادفعوا ياصناديد

بالدخان وبالسيوف ، لا رادع في سمائكم، ولاحتى صيحة من الملك المحاصر تستجدي الحياة

بغليان الشهوة تهتدون .

من هذا الذى يطرق الكوخ. أيعقل أن يأتي. ملك السفوح المهيب فى أسمال دامية. الوجه ينزاح الى الظلمة. والماء الشحيح يطلبه

من يملك الانهار

لاضوء الا قنديل الرحمة، وجوه غامضة وجريح.

اسحبني يامهرج على هذه الصخور يتفتت زمني. وفى سافل الأرض أرقد. دثّر خياناتنا بقهقهاتك الأليمة، الوجه الاخر أنت.

بضحكك تنفضح تناقضاتنا
ياللذل ، قالها.. وتهدم

دمها رشّ فى الجدار. وبالاناقة ذاتها تدخل النوافذ ضوء النهار، وصلت الرسالة. غير أنها.. ياللفضيحة . أكان الموت أنجع الحلول

إذن فاشهد أيها السيف
انني القاتل المدجج بدروع الإنتقام أهوي بك وأنا مغمض القلب.. وألحق جيشي الذى يسد الأفق و يزأر.

ماهي إلا رفّة طير، إرخاءة جفن ، أو .. ساعات.. أو..سنوات.. زمن يغلق ويفتح، وقت يقف كأن الارض لاتدور، ثم يفرّ كأن الكواكب اختلّ توازنها
ماذا تسمع لاشيء
أو.. كل شيء. كأن البشر جبلوا فى الموت، ما الفرق والكل يزاحم كي يفتك. الغيم الرمادي يطغى.. لاميمنة أو ميسرة
لا خطط سوى الفوضى .

الامارات

محمد الدميني

مطر الضحى

" إلى روح جدتي عزّة "

1

إقتلعناها من السرير
كما تقتلع العاصفة
خشب المنزل
وغسلها المطر مراراً
قبل أن تكفّنها الدعوات
وتحت هذا التراب الذي يتثاقل تحت فؤوسنا
سَجّينا الجدة
حيث ستنقضّ عروق الطلح
لتطفىء رعشة الجسد .

II

لم يكن الأبناء بريئون كي يصفح عنهم النهار الذي في
برودته يوقض أعمق الذكرى وأقلّ الأسى
كانت القيامة تهجع هناك ، تحت كلمات الخطيب الذي
ينهر ضجره بالدموع وسحق عصابات النمل ...
وهناك أيضاً .. - رأينا بقرب شديد - أكثر مما ينبغي -
غاسل الموتى وهو ينتزع تراب أقدامنا الميتة ، رافعاً
نحونا عينا الجدة الجزعة ... كنُصبٍ في بريّة ..

الرقاد وحده كان يتلطّخ بالأيدي وهي تَحِلّ فوهات القِرَبْ .
ووراء الشبابيك المكتظة بالدخان والرضّيع وخوار البقر
سنشتم رائحة القهوة ، وبخور الموتى ..

III

حين عاد الحفارون وأزاحوا الفؤوس التي عميت فوق أكتافهم
كانت النجوم قد تركت ضوءها الناشف فريسة للشتاء ..
وكان علينا أن نشعل قنديلاً كي نطرد ذلك الصمت
اللامع من خزائن الجدة .
وتحت شراشفها المشجرة عثرنا على أواني النوم وأعواد
الريحان التي أنتزعت بغلاظة من ثنايا شعرها فبقي أنينها
يتصاعد ويخفق في الظلمة .

وكان على الجدّ الذي يتسكع في ندوب روحه
أن يوصد الباب
لأن الأحفاد
في سهرهم العكر
هشموا الذكرى .. أيضاً .

فردوس الرعـــاة

أغلقنا أبواب الفردوس ونمنا
نحن رعاة الغنم الأتقياء
من يمنحكم كل هذا السعال ؟
ماهذه المسابح اللامعة في زرقة الليل ؟
نناديكم
قبل أن تصلوا
قبل أن تطأوا كل هذه الأشواك
قليلاً على جباهكم
قليلاً على هذه القلوب التي تتدحرج في الصدر منذ الولادة
نناديكم
بعد أن روضتكم كل هذه المقابر
وأبحرتم حتى آخر النوم

نناديكم
نحن رعاة الغنم الأتقياء
لقد نامت شياهنا
وأغلقنا أبواب الفردوس
ونمنا .

بـــــرد

ذكّرته هذه المدفأة بالبرد
وحين أيقظوه
كان المطر ينشج في قلبه
سنين كثيرة ترمّدت في الطرقات
وأخرى
في عيون الأصدقاء التي من فرط احمرارها
لم تعد عيوناً
كان أكثر نحولة من القفل الذي بدّد الصيف الماكر
كل أسراره
وأبقاه دُمية للقوة
وكان عليه أن يتصفّح في قلبه الشاغر ... الجمر والأغاني
التي كانت تدفىء الحقول

سيمر الشتاء الوجل على الجباه تاركاً آثامه الكسولة
فوق أذرع الجار التي أصبحت حطباً ..
وسيبقى المطر وحده
يتعثر في سلالم المرمر
حتى يصبح
أمسنا
الأمس الذي في رحيله
يؤثث المستقبل .

السعودية

عبدالقادر عقيل

البحر

عند شاطىء البحر تتوقف سيارة زرقاء صغيرة بها رجل وطفلة .

الرجل فى الخامسة والثلاثين .

الطفلة فى السادسة .

أمام السيارة :

- بحر هادئ يرّج الموج الازرق بخفقات واهنة ، فيدفعه للنزوح بتكاسل الى الشاطيء.
- شمس فى طريقها لتدلف الى الغروب .
- محارة شاردة .
- نفايات وبقايا علب متناثرة .

خلف السيارة :

- مدينة متعبة ويائسة .

- ابنية وعمارات ترفع اعناقها الى السماء .

- شارع ممتد يضجّ بهدير السيارات المجنونة .

- ميدان مصطبغ باللون الاخضر .

- نافورة ماء ملوّنة تتوسط الميدان .

فوق السيارة :

- سماء يحتله دخان وغيوم مبعثرة .

- طيور نورس تحلق بإنتظار الفرصة لتباغت الاسماك الصغيرة فى الماء .

- طائرة نائية .

الطفلة تقول للرجل كلاماً .

الرجل يحرك يده كأنما يسدى اليها بعض النصح . إصبعه تهتز أمام وجهها ، ثم يشير بإصبعه على خده . فتقبله على عجل وتفتح باب السيارة وتنزل .

تركض صوب البحر ثم تتوقف .

الرجل يناديها .

تلتفت اليه ، وتهز رأسها موافقة على كلامه .

تركض الى البحر ، تتوقف عند نقطة لم يمسسها الماء . ترفع الحزام المشدود على فستانها الوردى . تأخذ حصاة وتقذفها بقوة فى الماء . تشعر بغبطة وهى ترى الماء قد تعكر صفوه و أحدثَ دوائر عدة سرعان ماتلاشت .

تأخذ حصاة ثانية ، وثالثة ، ورابعة .

الرجل فى السيارة يمدّ رجليه على حافة الباب ويرسل نظرات رخوة الى الطفلة .

تجىء سيارة أخرى ، لونها أحمر ، تقف عند مقربة من السيارة الزرقاء .

بداخل السيارة امرأة وطفل .

المرأة فى الثلاثين .

الطفل فى السابعة .
ينتبه الرجل إليهما فيعتدل فى جلسته .
الطفل يقول للمرأة كلاماً .
المرأة تتحدث معه وهى تنظر الى وجهها فى مرآة صغيرة.
يفتح الطفل باب السيارة وينزل . يتجه بخطواتٍ حذرة الى البحر . يقف بعيداً عن الطفلة التى ترمقه مستفسرة .
الطفلة ترفع حصاة رطبة وتحاول قذفها ، لكنها تفقد توازنها وتسقط .
الطفل يضحك ثم يصمت حين تواجهه بعينيها الغاضبتين. يحوّل بصره الى الناحية الاخرى فيرى زجاجة فارغة .
الرجل يرتاع من سقوط الطفلة ويطلّ برأسه خائفاً . حين يتأكد من عدم حدوث شىء لها يرجع ظهره الى المقعد . يلتفت الى المرأة . هى لا تزال تنظر فى المرآة .
يأخذ الطفل الزجاجة الفارغة . يغسلها بالماء فتصبح نظيفة براقة .
الطفلة تراقب مايفعله فتقترب . ينظر اليها متوجساً . تنظر هى الى الزجاجة .
" - ماذا ستفعل بها ؟ " .
" - سأكتب رسالة وأضعها بداخل الزجاجة " .
" - ثم ماذا بعد ذلك ؟ " .
" - سأقذف الزجاجة فى البحر " .
" - وهل ستصل رسالتك ؟ " .
" - سأطلب من البحر أن يحملها معه حينما يذهب " .
" - وإلى من ستكتب رسالتك ؟ " .
" - الى الله ، هل تريدين أن تكتبى إليه ؟ " .
تغتبط الطفلة للفكرة وتستحسنها .
الطفلة : " نريد ورقة وقلماً " .

الطفل : " أنا سأحضر القلم " .

الطفلة : " وأنا سأحضر الورقة " .

يرجع كل منهما الى السيارة التى جاء منها .

الرجل يلتفت الى المرأة .

المرأة تلتفت الى الرجل .

حين إلتقى ناظريهما إفترقا بسرعة .

يرجع الطفل ومعه القلم .

ترجع الطفلة ومعها الورقة .

" - ماذا ستكتب الى الله ؟ " .

" - سأقول له أن لا يأخذ أمى مثلما أخذ أبى " .

" - قل له أيضاً أن يكلم أمى ويطلب منها أن تعود الى أبى " .

تكاد الشمس أن تختفى .

ينتهيان من كتابة الرسالة . يأخذها الطفل ويدخلها فى الزجاجة ويحكم إغلاقها ، ثم يقذفها فى الماء .

الزجاجة تطفو فوق الماء ، وتشقّ طريقها مبتعدة عنهما .

الطفلة : " وهل سيستلم الله رسالتنا ؟ " .

الطفل : " حتما سيستلمها " .

الطفلة : " ومتى سيأتينا الرد " .

الطفل : " ربما بعد أسبوع " .

الطفلة : " اذن سأجىء الى هنا بعد أسبوع " .

الطفل : " وأنا سأجىء الى هنا بعد أسبوع " .

الشمس اختفت .

المرأة تدعو الطفل للعودة .

الرجل يدعو الطفلة للعودة .

الطفلان يركضان ، كلٍ صوب السيارة التى جاء منها .

الرجل ينظر الى المرأة .

المرأة تنظر الى الرجل .

يبتسم الرجل .

تبتسم المرأة .

تتحرك السيارة الحمراء وتبتعد .

تتحرك السيارة الزرقاء وتبتعد .

فى تلك الليلة ، وقبل ان ينام الرجل ، تذكر ابتسامتها. وقبل ان تنام المرأة تذكرت إبتسامته .

* * *

بعد اسبوع كان الشاطىء محاصراً بالسياج والمكائن وآلات الحفر وعلامات تمنع وقوف السيارات . لم يعد هناك بحر هادىء ، ولا طيور نورس ، ولا سيارة حمراء بها إمرأة وطفل ، ولا سيارة زرقاء بها رجل وطفلة . ولكن كانت هناك زجاجة مدفونة فى رمال الشاطىء بداخلها رسالة الى الله .

البحرين

منيفة مزهر

طفل الخيبات

وللصباح وجوه ، كل صباح لا ينتمي الى الآخر ، وكأنهم يحاولون أن يخدعوا الرحم العظيم الذي انبثقوا عنه .

يدق الهاتف ، أهرول إليه عله يكسر طوق الكآبة الذي يكتريني منذ الصباح ، أفاجأ بالصمت . . ألو ثانية . . ومن ثم يُغلق الخط الأخر .

أغتاظ ، بغيظ اللاحيلة ، وأحلم بالأجهزة التي سيخترعها اليابانيون والتي تظهر الأرقام الصامتة أو الشاشات التي تفضح ، لكن أعود وأشعر أنني لست بحاجة لها ، فأنا أعرفه . . هو ، أعرفه كما عرفت يوماً طعم حليب أمي وأنكرت حليب الزجاجة . . فاستنكرت العالم .

أعرف ذلك التردد الذي يعرقله ، والذي يجعل العالم يختلط كخيوط صوفية كثيرة ، يتأملها وينهد وقد يبكي أحياناً ويغرق في معضلة الكون .

يستمع إلى أغاني ومواويل ولوعات ، فيدخن ويخطو في غرفته يقطعها وعندما يهم بالخروج يعود حائراً ، ليحدق في حوض السمك في غرفته ويجد أن حدقات السمك حيادية الاستدارة بلا جواب . فيصمت ويعاود الاتصال من جديد . يبادرني بأغنية عراقية : على درب اليمرون .. أريد أقعد وأنادي

متى احبابي يعودون ماتقلي ياحادي

أحنق وأتمنى أن أشتبك وإياه في مشادة كلامية طويلة ، أخبره فيها أنه فأر مذعور .

عندما نتعارك ، لايكون هناك مجال للكثير من النقاش ، تنفلت منه المواضيع إلى مدين ومدان ، لاينتقل بالمعارك الى خطوة نفسية أكثر تطوراً هو فقط يبقيها في دوائر الغالب والمغلوب .

يمتهن دور العاشق بحذاقة ، عاشق من الطراز الأول ، واياه حصلت على كل ماكانت تحقنه الأدبيات الرومانسية في مخيلة مراهقتي فتجعلها تكتض وترتجف . لديه مشروع العشق حالة في غاية الروعة . اللهيب ، التنهدات ، السهر .

وعندما تصبحين فجأة (جولييت)

أحتفظ مرة من المرات بشعرة من شعري ، حملها وإياه ،لفها في محرمة ورق فكان يناجيها كل ليلة ، وأحس فجأة أنني أميرة أندلسية قد أذهل العشق صاحبها .

تسللت واياه مرة الى موعد ، اتفقنا على اللقاء أمام (مشغل الخياطة) قلت له : سأطلب من السائق أن يضعني أمام المشغل ويذهب وسأنتظرك . مواعيد محتقنة بالرعب ، ولحي رجال الدين ، المراقبة ، وقلبي الذي يخفق في أذني ، وارتجاف الشارع بعشقنا الممتد السائح بلا نهاية وبلاخيط يربطه أو ينظمه .

يعد أن يغادر السائق وأمام المشغل أتسلل إلى سيارته ، مرعوبة ولكن أشعر أن أجمل ما تحمله الأنثى الى شيخوختها هو مواعيدها الغرامية .

تتحرك السيارة وأنا ما أزال مرتجفة ، وفجأة يتبرعم ذلك الخوف على شكل أزهار بيضاء برؤوس صغيرة ، تظل تنتج عطرها بين ثنيات الثياب وفي التقاء الأصابع ، وفي أغنية تتلون بظلام السيارة وانعكاس أنوار الشارع الخافتة على ذلك كله .

وكل سيارة تمر بجانبنا خفقة لجناح نسر ظالم وشرير ، سيارات (الجمس) الكبيرة التي تكون عادة للشرطة الدينية .

السجن والاستجواب ، هل أنا محصنة ؟ هل هو كذلك ؟ وجميع قوانين السنة والفقه الحنبلي .

وكنا نبحث رغم هذا عن شارع مظلم نختلس به قبلة .. قبلة صغيرة ، كان الشوق العارم لهذه القبلة لايدانيه خوف ، فقط قبلة صغيرة ومختلسة في ظلام السيارة . ومن ثم تعود السيارة لتتحرك من جديد وتلف جسور الاسمنت في (الرياض) التي تلتف وتلتف وتعود إلى النقطة ذاتها .

أنا وعباءتي وغطاء وجهي ، بعضه ألف رأسي به والآخر أغطي به وجهي . سعيدة ومرتبكة ، يخفت الخوف ، وأحس أن المصيبة كالموت قد تحدث للأخرين . لهم ولكن اطلاقاً ليس لي .

نسيت غطاء وجهي في سيارته فأصبح الغطاء موضوعاً في منظومة عشق (طلال) الملتهب . التقطه ، اشترى عطري وأخذ يعطره ويغطي به وجهه كل ليلة . لتنبت في مساماتي زهور الغبطة وأذوب .

ويدق الهاتف ويصمت ، القلق واللاقرار ، وتنداح علاقتنا بلا مسارب أو قنوات فقط يفور من ينابيع شبقة مجنونة .

وأتمنى أن أتركه ، أرفسه والتفت إلى العالم ، ولكن إلى أين ؟ وأي رعب يحمل العالم دون هذا الدثار الحنون الدافىء الذي يجلل برد الوحدة .

أن تولد لأب (نجدي) فهذا يعني أن تنطفىء كثير من نوافير الطفولة ، وأن تجف لتصبح كنبات الظل الذابل .

العلاقة المتوترة ، الهيبة المختلطة بالاحترام المدلس ، والمشوبة بالحذر . الصوت الخفيض ، والانضباط ، عدم الانفتاح على الساحات التي ينداح فيها الكلام ، جميع الكلام ، الهموم ، النكات السخيفة ، النميمة ، وتنهدات ماقبل النوم ، لايمكن أن تطلقها عن أب نجدي . فقط حالة وجوم ولامكان إلا للخشوع والتبتل ، ومن ثم الانفصال .

قد لايعلم أبي عمري بالضبط ، أو في أي الصفوف الدراسية أنا . وجود شاحب مخيف لرجل مشغول بنسائه وأمواله . فيصبح كأشباح آخر الليل . في أحد الأعياد ، تسللت إلى سيارة طلال ، تأملني طويلاً صامتاً حتى ابتدأت أسأله عن صمته . وكنت أرتدي حذاءً أزرق ، ورداءً أزرق بينما الحقيبة بيضاء .

قال : لم لا تكون الحقيبة زرقاء ؟

- : لا أمتلك زرقاء .

امتدت خيوط لوعة في عينيه ، أحس أنه مسؤول أو مقصر بطريقة أو أخرى . دار بالسيارة واتجهنا إلى السوق . الأمر يبدو سخيفاً لكنه ليس كذلك لفتاة أبيها نجدي ناشف كحطبة بينها وبينه ساحات من الصمت والتبتل والخشوع . وطلال يقلب في الحقائب ، وأنا أتأمله ويدفق شيء من روحي ، مياه سحرية تشطف الساحات ، التصق بطلال في المحل التقط أطراف أصابعه ، وأتمنى أن أصبح احدى الحيوانات الخدرة وأن أختبىء في جيب طلال فلا ينتهي الشتاء .

لكن السنة متعبة بفصولها ، فصل مثقل بالجنى ، فصل ضارب إلى الحزن ، وفصول الآن واللحظة ، حيث ليس سوى الآن واللحظة لنغتنمها . ونعبها ، والهاتف يتورم ، ونتورم بأحلام وأماني جنسية ، واسقاطات .

تنشد الأعصاب ولاشيء سوى أنفاسه البعيدة خلف برودة الهاتف ، حاجز العفة التكنولوجي .

- ماذا قالت أمك اليوم ياطلال ؟

- تقول إنك تبدين فاتنة في الصورة ، بيضاء كالزبد ، والعين لها سحر بابل .

- ثم ؟؟

- ثم تقول أن قصص الحب يعقبها زيجات فاشلة ، وبنات عمك بانتظارك وعائلتها لانتزوج منها .

- أنت ماذا تقول ؟

- أنت تعرفين ، أنت رديفة روحي ورمانة قلبي .

- لكن أمك العجوز (المهبولة) ، تتحدث بمنطق عاطفي ومن المستحيل أن ينازل منطق العقل منطق العاطفة . هي تختص بعالمها الذي لايمتلك تجاوزها .

- لكنها ستموت ، بها سكّري ، وضغط ، جلطة قديمة ، وروماتزم جديد ....

وأصيح ، وأجن ، وأرى أنني تحت أعذار بائسة وأتقزز من رضوخه المتردد ،

وأصيح به : ليتها تموت .

فيصمت.

أغلق السماعة بعد مشاجرة ويذهب ، يغيب لفترة ، أغاني ولوعات وتيه يقوم بتحركات صغيرة ، يحادث أختي ، احدى الصديقات ، يشتكي ويرسل بطاقات بريدية .

وتنفتق النظريات اللعينة ، أنا القوية ، أنا التي سأختار ، لايهم سأعود ، ليكن احدى ساحات النضال وليكن خياري .

هو أفضل من الرجال الذين تستدير بهم حلقة أبي ، هو أعرفه ، أضحك واياه بصخب وأخبره نكات بذيئة فلايستنكرها أو يستنكرني ومن المستحيل أن يوقظني يوماً كزوجة لأعد أفطاراً أو أكوي له ثوباً ، وهو الذي يبحث لي عن حقيبة زرقاء بلون ردائي والسماء .

الجفاف وهواتف طلال هي طيلسان المطر ، هو ثرثرة النهر العراقي فوق كذبة الصحراء ، أو لربما هو اختيار البساط المجدول بسعف نخلة تناضل لتأم عيون ماء انبلجت ذات ظهيرة دون الكثير من التوقعات .

وطلال أقول له ، القمع الذكوري ، وتاريخ المرأة الطويل مع الظلم ، وأرث القهر . وإن

المرأة مشروع اقتناص وليس اكتشاف .

أحدثه عن نظرية الفائض ، وكيف تحولت المرأة إلى أحدى ممتلكات الرجل بعد نعيم المجتمعات الأمومية .

ولا أدري عن مدى اقتناعه ، لكنه كان يبدو مبهوراً بهذا الكم من النظريات .

وحين يراني منكسرة ، يحاول أن يرطبني بهزل ويقول : هل هم الذكور ؟ .. الباب .. القلم .. الديك .. الدفتر ، سأحرقهم لك .. ويستمر في التندر .

لاموقف ثابت . فقط جميع الأشياء التي يمكن أن تجعلني سعيدة ومبتهجة . عصر الشتاءات النجدية تكون الشمس فيها قد أفلحت بعد صراع طويل في السيطرة على أنفاس الريح المثلجة ، فيكون العالم أكثر حناناً ودفئاً .

الأطفال يضجون ، يتهيئون للحفل الختامي ، لمعسكر عطلة الربيع ، وعمر يبكي ، يجلس على مقعد صغير ، ويلصق رجليه بقوة بجانب بعضها البعض ، كأنه طفل يخشى التبول في أي لحظة ، يحمل القرآن في يد ويرفع اليد الأخرى ليمسح دمعه وأنفه .

الفرح الذي يصاحب صخب الأطفال ، يجعل الجو يتشعشع بأنفاس ملائكة عابثة فرت من واجباتها وانضمت إلى الحلقة ، الأطفال يضجون ، وعمر يبكي .. لايريد أن يحتفل .

التدريبات المتتابعة ، أغاني للأم ، وأخرى للأب ، ورقصة لم يتدربوا عليها جيداً فامتلأت بالتعثرات والصخب .

عمر بهي ، يبدو كزيتونة خضراء تبرق بالزيت ، يفتح القرآن ، يقرأ الفاتحة ثم يبكي .. لا أستطيع ، المشرفات مشغولات ، يمرقن بجانبه بسرعة يتمتمن ببعض الكلمات التشجيعية ويهرولن مبتعدات .

تصيح احداهن فلسطينية كأنها احدى فتيات الانتفاضة :

- عمر لم لا تشارك ، أنت فقط ستقرأ قرآن الافتتاح ، الفاتحة ، كيف لطفل الحادية

عشرة أن تغيب عنه الفاتحة .
يرتجف وتغيم عيناه بالدمع : أنا مريض .
يستدير حول المشرفة أطفال بأثواب برتقالية لامعة ، وقبعات ريش يرفون بأرديتهم ، يصيحون : أين سنقف ؟ متي سنبدأ ؟ يسحبون المشرفة ، يأخذونها بعيداً .
عمر يضم رجليه أكثر يفتح القرآن .. ثم يبكي .. يحاول .. فيغلقه، يتمتم :
- لا أريد .
اقتربت منه ، اندفق في روحي تيار رأفة ، عمر سيموت صغيراً ، العالم يبدو صغيراً وصعباً ومتشابكاً وعصي على التفسير ، معركة مظلمة الجنبات .
اقتربت منه، ضممته : عمر لم لا تقرأ ؟ جميع الأطفال سيشاركون ، هل سينتهي المعسكر دون مشاركتك ؟
- لا أريد ، أنا متعب، رأسي يؤلمني ، أنا كنت أجري في المدرسة ، واصطدمت بصبي ومن يومها مرضت ، أمي فقط تعرف ، أينها ؟ أنا سأدوخ أن صعدت ، وقرأت .
صمت ، وتأملته ، ثم عاد ليكمل : وأمي مريضة ، ستموت بها سكري وضغط ، جلطة قديمة وروماتزم جديد ...
سقطت في حزن عميق ، أحسست عمر وحيد قرن صغير ، يمنعه قرنه من الرؤية الكاملة، لايرى من الغابة سوى جهاتها المظلمة المخيفة .
أخذته من يده ، غسلت وجهه . النبي محمد حين قرأ تغير وجه العالم .
- عمر يجب أن تشارك ، وإلا ستظل لاتحب (عمر) طوال حياتك ، " وعرفت أن أحدى أعمدة القلب ستتهاوى إن لم يشارك عمر " . أنت جميل وقوي لأكون أول من يسمعك ومن ثم سيسمعك الجمع .. حاول .. فقط حاول .
امتد غشاء رقيق من القلب نحوه ولفه ، أنا بجانبك ، حاول ، ولا تأبه للعالم .. كن أنت .
قرأ عمر تلك الأمسية ، صحيح أنه تلجلج وأسرع في بعض الآيات ، وأنني كنت قربه

طوال المدة ، ونسي أن يختمها بصدق الله العظيم ، إلا أنه حين انتهى كان مشرقاً كجناح يباشر الشمس للمرة الأولى .

في طريق عودتي من المعسكر كان الخلاء ممتداً ، سوى من شجيرات أثل تقاوم الصحراء ، والشمس تلقي بآخر أوراقها أمام لذعة المساء . الصحراء الممتدة والوضوح ، الأفق المطلق الحر ، يبدو أن الصحراء لم تفلح في نقل ذلك الأفق الحر الى أرواح ابنائها .

عمر لايريد مقارعة توائم الأعمدة واصطفافها ، أمه مصابه بالسكر وضغط وجلطة . . عائلتها لا تتزوج من عائلتي .

الأحلام الأوديبية والعجز ، الديدان التي ترخي من العالم بأرخص الهبات ، فيدوسها الزمن .

وفصول القهر

ومبيدات الأقوياء .

دخلت المنزل والمساء في الخارج ممتلىء بأرواح بنفسجية هائمة ، كنت متحدية وأظن أن شيء قد انكسر وتخلخل وولد من جديد . لكن دق الهاتف . . هرولت إليه .

- ألو . . أيوه . .

أقفل الخط . . لاشيء سوى الصمت .

السعودية

الاختلاف المرجأ

(منهج الغذامي بوصفه تفكيكا)

محمد البنكي

يحدد عبدالله الغذامي منهجه النقدي بوصفه ذهاباً في مسارات مابعد البنيوية POST STRUCTURALISM يقوم على توظيف مجموعة من المفاهيم المستمدة من البنيوية STRUCTURALISM ، والتفكيكية DECONSTRUCTION ، والسيميائية SEMIOL- OGY ، والنقد النفسي PSYCHOLOGIE CRITICISM على اعتبار أن من شأن الخلط بين هذه المفاهيم : الخروج بتصور يجمع بين حقوق النص الشكلانية وحقوق الفعل الإبداعي بما أنه تجل لحظوي من تجليات السياق الخارجي . وعلى الرغم من فعاليات السبر الذي به يعيد الغذامي انتاج مثل هذه المفاهيم مسجلاً مثابرة تحسب له في التواصل مع الدرس النقدي الحديث والأكثر تطوراً ، إلاّ أن هذه التوليفة : نتاج الخلط بين اجراءات ومفاهيم مناهج نقدية مختلفة ، وربما متباينة ، هي المرشحة أكثر من غيرها للمساءلة واختبار الجدوى ، بَلْهَ استنطاق السلامة المنهجية دونما شك .

يعمد الغذامي - الذي يعتبره البعض الناقد التفكيكي العربي الوحيد (1) - إلى استثمار شبكة مفاهيمية واسعة تنتمي إلى الإستراتيجيةالتفكيكية لعل من أبرز

مصطلحاتها عنده: الإختلاف DIFFERENCE والاختلاف المرجأ (أو المؤجل) -DIF FERANCE ،الأثر TRACE ، النحوية (أو علم الكتابة ، الغراماتولوجيا) GRAMMATOLOGY ، نزعة مركزية اللوجوس (التمركز المنطقي ، أو التمركز حول العقل) LOGOCENTRISM ونزعة مركزية الصوت PHONOCENTRISM .

كما يميل إلى مصادر تصب في الإتجاه نفسه من مثل كتابات جاك دريدا J. DERRIDA ، پول دي مان P. DE MAN ، جيفري هارتمان G. HARTMAN ، هارولد بلوم H. BLOOM ، هيلز ميللر J. H. MILLER ، فنسنت ليتش V. B. LETCH ، جوناثان كيلر J. CULLER ، ونقاد ييل YALE CRITICS ،هي كلها أسماء محسوبة على الإستراتيجية التفكيكية أو مهتمة بها على أقل تقدير .

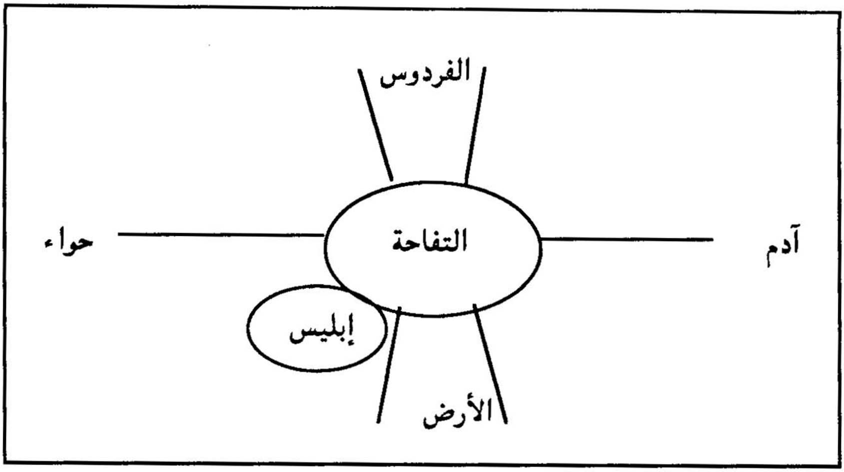
فالغذامي إذن ومن هذه الوجهة يصح إدراجه في عداد النقد المتطلع إلى استثمار إدلاءات التفكيك في الممارسة التطبيقية النصية ، وهو - الانجلوسكسوني الثقافة - وإن أعلى كثيراً من شأن الفرنسي جاك دريدا ، وتواترت تنويهاته بأعماله ، إلا أنه لا يمارس التفكيك تحت ضغط مسائل وقضايا فلسفية كتلك التي يبدأ دريدا انطلاقته منها ، وإنما يقترب في طرحه التفكيكي مما يسمى بالدريدانية أو الدريدوية DER DERRIDISM OR RIDANIANISM الامريكية ذات المنزع الذرائعي PRAGMATIC الأنكلوسكسوني والتي تفصل استراتيجيات التفكيك عن استهدافها الفلسفي المسبق قاصرة إياها على مجال التعامل النقدي مع النصوص. وعلى حين تتفرع اتجاهات التفكيكية الامريكية باسطة امتداداتها في حقول تحليلنصية TEXTUEL ANALISES متباينة ، تقنع تفكيكية الغذامي بسمتها الاختصاصية المرتبطة بالنص الأدبي تحديداً . ومع ذلك يظل السؤال الأكثر إلحاحاً - بعد توصيف استكشافي كالذي سبق - دائراً حول التثمين الذي يمكن عزوه إلى الإجراءات التي يتوسلها الغذامي بوصفها تفكيكاً في مستوى ذاتها أولاً وفي مستوى اختلاطها بسواها من الإجراءات البنيوية

والسيميائية والنفسية ثانياً .

يقتضي المقام ، بادىء ذي بدء ، الإشارة إلى الإعجاب منقطع النظير الذي يبديه الغذامي تجاه رولان بارت (2) واصفاً قراءة الأخير لبلزاك بأنها قراءة تفكيكية ، وإنه ، أي الغذامي ، يميل في تطبيقاته إلى التقاصي عن تفكيكية دريدا لصالح الإقتراب من تفكيكية بارت (3)، ومع أننا نتردد كثيراً أمام اللهجة الحاسمة التي يدرج الغذامي عبرها ، رولان بارت في عداد التفكيكية ، ويخالطنا حرج غير قليل في إغضاء الطرف عن تصنيف قاطع كهذا ، إلاّ أننا سنقتصر على تتبع الإجراء الغذامي في ذلك ، واضعين في الإعتبار أن الأدوات التفكيكية في مشروعه تمتزج بأدوات أخرى مستمدة من النقد النفسي والسيميائي والبنيوي ، وإن أخطر المحذورات التي تواجه هكذا مزج هو الإفضاء إلى تلفيق انتقائي يتناقض مع المبادىء الأولية للبحث العلمي .

1- فكرة النموذج الشامل :

يطور الغذامي مفهوماً خاصاً لفكرة النموذج النمطي الشامل ARCHTYPE إعتماداً على ثلاثة أبعاد نفسية يستمدها من نماذج اللاشعور الجمعي L'INCONSCIENT COOLECTIF عند يونج YUNG ، جماعية اللغة كما عند سوسير - بارت و(حالة النحن) في العمل الإبداعي كما تطرح في النقد النفسي وينتهي بعد استثمار هذه الأفكار ، عبر تكييف يتناسب مع مقاربته APPROCH النقدية لتجربة حمزة شحاتة ، إلى استشفاف نموذج دلالي شامل يمكن إعادة انتاج التجربة الشحاتية الكاملة من خلاله وهو نموذج (الخطيئة - التكفير) السداسي التالي :



والحقيقة أن فكرة النموذج قد ارتبطت في المسار التاريخي للتطور النقدي بالنقد النفسي ونقد الاسطورة (MYTH CRITICISM) على وجه أخص كما في أعمال فرويد FREUD ويونج ونورثورب فراي NORTHROP FRYE وشارل موران ونقد الموضوعات عند غاستون باشلار ، إضافة إلى إسهامات كلود ليفي شتراوس CLAUDE LEVI-STRAUSS المستفيدة من التحليل النفسي للاشعور الجماعي . وهي فكرة – فكرة النموذج – ذات جذور تعود إلى فلسفة كانت KANT ومقولاته CATEGORIES وإلى الكانيتة الجديدة NEW KANTICISM وفكرة الماقبل APRIORI مثالية المنطلق ، وقد استثمرت وفق تطبيقات عديدة في مجالات البنيوية عالمياً وعربياً ، والغذامي بعد أن يعرض لمفاهيم فنية ونفسية كثيرة يتبنى فكرة النموذج على نحو قاطع ، يقول : " ومن هذين المنطلقين الكبيرين : الفني والنفسي أصل الآن إلى قناعة لاتشوبها شائبة من شك أو تأنيب ، إلى أن ما أفعله في تفسيري لأدب حمزة شحاتة على أساس نموذج (الخطيئة – التكفير) إن هو إلاَ عمل نقدي صحيح كل الصحة ، وأكبر براهيني وأوثقها كون النموذج نابعاً من أعماق النصوص ومن قبلها ، وكل ماكتبه شحاته لايعدو أن يكون سوى إشارة إلى (النموذج) أو انعكاساً له . وكل أملي هو أن يلمس القارىء هذا

ويراه مثلما رأيته " (4) وبغض النظر عن السجالات التي يمكن أن تثار حول يقينية لايشوبها الشك وصحة واثقة البراهين في مقام علمي منهجي مفتوح على نسبية الطرح وقابلية المراجعة ، إلاّ أننا نوجه جهدنا في الأساس إلى طبيعة التوليف الذي يمارسه الغذامي منتهياً باجراءاته التفكيكية إلى انتاج انتظام يمثله نموذجه السداسي الآنف .

ترى ماهو التصور الذي حدا بالغذامي إلى صنيع من هذا القبيل ؟ وهل يمكن توخي نتيجة كالتي انتهى إليها عبر تشغيل مجموعة من الإجراءات التفكيكية أساساً ؟

نعود مرة أخرى إلى اللحظة التي أعلن فيها الغذامي " اختلافه " عن دريدا مفصحاً عن استراتيجيته المخالفة الساعية إلى " تأسيس حقيقة أدبية " (5) يقول الغذامي : " . . . ومن هذا المنطلق دخلت على النص الأدبي . . . ، ومادام النص جسداً ، فلابد أن يكون القلم مبضعاً يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه ، وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء ، أي أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم . وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة ، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كل عضوي لها . . . وهذه تشريحية تختلف عن تشريحية دريدا ، تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه ، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لاتنفعني في هذه الدراسة . . . . ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي لأنه لايشغل نفسه بمنطق النص (وهو شيء لايعني الدارس الأدبي بحال) ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه ، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه بكل تأكيد . وأنعم به من هدف . " (6)

لقد أبحنا لأنفسنا إثبات هذا النص من كتاب " الخطيئة والتكفير " هنا ، على طوله بعض الشيء ، نظراً لانطوائه على الكثير مما يُتلبث عنده .

فصياغة الغذامي تشعر بوجود اتجاهين تفكيكيين ، يقوم الأول منهما (تفكيكية دريدا - كما يوصف الباحث -) على *نقض بناء النص ، وهذا نقض " لذات الهدم "* (والإحالة في التنصيص للغذامي) ، ويقوم الثاني على أساس " تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه " فهو تفكيك " من أجل البناء " يقوم على " عملية مزدوجة الحركة " يمكن أن نمثل لها بالشكل التالي :

البنية ــــ التفكيك ــــ البنية

وهذه هي " التفكيكية " التي يمثلها رولان بارت ويدعو إليها الغذامي ، ولنا عودة إليها .

ولقد نوهنا آنفاً إلى إشكالية التصنيف المنهجي لبارت ، وهي إشكالية طرحها آخرون من قبل هذا التنويه كما إننا من خلال قراءتنا لبارت لانستطيع القطع باتضاح مفاهيم منهجية وأصطلاحية تحيل على التفكيكية في لغة بارت حتى وإن استفادت إجراءاته في بعض الدراسات من تقنيات تتماثل مع اشتغال الممارسة التفكيكية على النص (8).

لقد انتهى بارت إلى المناداة ، عبر لغة كثيفة وملتبسة ، في نصوصه الأخيرة بفضح قابلية الأدب للإخضاع العلمي أو المنهجي ، وإلى استبدال علمية الأدب بـ " إيروسية " الأدب .

يقول في حوار أجراه معه ستيفان هيت : " إن الدعوة إلى " علم الأدب " ، كانت دائماً مبهمة ، وأتجرأ لأقول نسبياً بأنها غالبا مزيفة ، وقبل في " نقد وحقيقة " ، تحدثت فعلاً عن " علم الأدب " و لكن بصفة إجمالية لم نره .. و أنا أتحدث عن « علم الأدب» وضعته بين قوسين " إذا وجد ذات يوم " وهذا يعني في الواقع إنني لا أعتقد أن الخطاب عن الأدب يمكن أن يكون علمياً " (9)

إن رولان بارت ، إذن ، حالة خاصة لا يمكن القياس عليها ، خصوصاً حين يحاول الغذامي إقناعنا بتماثل طرائق الأداء بينه وبين بارت في الوقت الذي يلح فيه على مقولات حريصة على اقتفاء العلمية والمنهجية بدقة وصرامة (10) لاتتناسب مع طوابع تعامل بارت مع النصوص في مؤلفاته الأخيرة حتى وإن سلمنا جدلاً بمشروعية نسبة مباشرة بارت النصية إلى التفكيكية .

ومن جهة أخرى ، فإننا - عبر التأمل في الخطاطة التي مثلنا بها توصيف الغذامي لتفكيكيته وتفكيكية بارت معاً - نرانا متفقين تماماً مع ملاحظة جوناثان كلر في هذا الصدد ، إذ يرى " أن موقف بارت يعاني من الغموض لأن جدله المناهض للبنيوية يرتكز تماماً على مفهوم الشفرة الذي أراد استبداله ، فبارت يورط القارىء بالنص وينتج طائفة من المعاني باستعمال شفرات متعددة ، غير أن إنتاج الأصناف المختلفة للمعاني والبنى يبدو معتمداً على الإجراءات أو الأساليب البنيوية التي يريد بارت تعريتها . (11)

ونحسب أننا لو أزحنا كل إشارة إلى بارت جانباً مستبدلين ذلك بالإشارة إلى الغذامي لما عدونا الحقيقة في شيء كونها ملاحظة تنصب إلى درجة انطباق مدهشة على تفكيكية (أو مابعد بنيوية) " الخطيئة والتكفير "

2- الغذامي والعلاقة بالتراث :

تظل وضعية تعاطي الغذامي مع التراث مرتكزة على فهم تقليدي للتراث قائم على المفهوم الزماني كما في التحديد الهيجلي الذي يكون فيه الزمان صيرورة يفصل فيها حاضر متحرك الماضي عن المستقبل .

وينبني على هذا التصور استفراض تقابل بين التراث و المعاصرة تنشأ عنه محاولة

إسقاطية وتوفيقية ، هي محل النظر ، يقرأ عبرها الغذامي التراث على أساس فلسفة الحضور وماتنطوي عليه من تمركز منطقي يطرح مسألة الذات والهوية في مقابل آخر يتحدى بقوته وسيادته (هو الغرب في هذه الحالة) مما يؤدي بالغذامي إلى إطلاقات بعيدة عن طبيعة الرؤية التفكيكية من مثل قوله : " إن الطريقة التي كان يتخذها الخليل بن أحمد في استقراء الشعر العربي القديم لاتختلف في حال عن الطريقة التي اتخذها ليفي شتراوس في استقراء أساطير أمريكا الجنوبية ، كذلك مفهومات الخليل بن أحمد لنسبية الأشياء من الممكن أن نفهمها اليوم بطريقة أفضل وأجمل إذا استعنا بمفهوم النسبية عند آنيشتين ، صحيح أن الخليل بن أحمد لم يقل بالبنيوية ، ولم يقل بالنسبية ، ولكنه كان يمارس فعله ممارسة لاتختلف بحال عن ممارسات البنيويين والعلماء الرياضيين في عصرنا .. كذلك الباقلاني حينما يحلل قصيدة امرىء القيس ، أو حينما يحلل قصيدة البحتري ، فهو كان في ذلك تشريحياً (تقويضياً) ، و لم يكن تشريحياً (بنيوياً) ، كان يريد أن يقوض النص وأن يفككه لكي يهدمه .إذن هذه الإتجاهات ليست بغريبة على المزاج العام لحضارتنا ، ونحن حين نتفقه بها ، ونفيد منها فلا نتفقه بأحد غريب ، ولانفيد من أمر غريب ، ولكننا نفيد من أمر نجد له أصداءً واضحة في تراثنا" (12)

وأيضاً من مثل المقارنات العديدة عنده بين الغزالي والبنيوية والجرجاني والبنيوية والتفكيكية أيضاً ، بل محاولة قراءة التراث النقدي كله على أساس تتبع قسيمين في منظورات الطرح أحدهما التفكيكي !! (13)

إن النظرة التفكيكية إلى مسألة التراث والمعاصرة ، تتحدد عبر صنيع هيدغر - وعنه أخذ دريدا - الذي ينظر الى مسألة التراث خارج فلسفة الحضور، ملغياً فكرة التتابع الهيغلية للتاريخ : " وهو لايطرق مسألة التراث من وجهة نظر التجاوز الهيجلي ، انه ، على العكس من ذلك ، ينظر إلى الماضي على أنه ماينفك يمضي ، وإلى الحاضر على

أنه مايفتأ يحضر . بهذا المعنى لايكون التراث وراءنا ونحن لانكون على مسافة قريبة ولا على مسافة بعيدة من أصولنا الفكرية . بل إن هذه الأصول تكون متعاصرة لنا .ومن هذا المنظور ينهار التقابل بين التراث والمعاصرة " (14)

وإذا انهار التقابل بين التراث والمعاصرة ، فقدت كل توفيقية مبرراتها .

3 - الغذامي والمصطلح النقدي :

يغلب على تعامل الغذامي مع المصطلح نزعة ذوقية وشخصية تفضي به إلى ترجيحات تتكىء على مستندات غير ملزمة على نحو مافعل في الترجيح بين الاجتهادات المختلفة في ترجمة مصطلح الـ SEMIOLOGY في كتاب الخطيئة والتكفير .

كما أن ترجيح مصطلح التشريحية كترجمة DECONSTRUCTION يمكن رده على الأغلب إلى تحرجات تعود إلى أفكار أخلاقية تقليدية حول مصطلح التفكيك .

إن ملاحظات كالمتقدمة تجعل من دراسة الجهاز الإصطلاحي عند الغذامي عطفة لابد منها للإقتراب من ممارسته النقدية .

4 - قلق توظيف فكرة التمركز في التطبيق الغذامي للتفكيكية :

على الرغم من قيام التفكيكية أساساً على تدمير نزعة التمركز ، إلاّ أن الغذامي يبدو مضطرباً في قبول هذه الفكرة أو رفضها ، فهو يعلن حين يتحدث عن تفكيكية دريدا أن فكرة التمركز لاتعني الباحث الأدبي في شيء ، وأن دريدا قد استعملها لنقض التمركز في الخطاب الفلسفي الأوروبي من أفلاطون إلى هيغل . ولكن الغذامي يعود مرة أخرى وفي نفس الكتاب (الخطيئة والتكفير) الذي أعلن فيه الرأي السابق إلى الإستنجاد بالتحليل على أساس فكرة التمركز حين يعمد إلى أبيات شعر الحكمة لزهير

بن أبي سلمى ، فيجعل مدار تناوله لها على تفكيك تمركز الأبيات .

ونتساءل كثيراً عن مدى إمكانية تصور استراتيجية تفكيكية دون الإستعانة بفكرة التمركز ونقضه من خلال الإختلاف المؤجل ؟! ونبذل أخيراً بهذا الصدد افتراضاً في صورة تساؤل : أتكون حساسية فكرة تدمير التمركز المنطقي ، في السياق الذي يعيشه الغذامي ، بوصفها تقويضاً لكل تصور ماورائي دافعاً إلى هذا القلق الذي يساور الغذامي في القبول والرفض.

---

1 -راجع : فاضل ثامر . المقاربات النقدية العربية الجديدة من البنية إلى الدلالة ، كتابات معاصرة ، بيروت ، ع8 ، نوفمبر - ديسمبر 1990 ص 16

2-يكتب عبدالله الغذامي : لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثلما حضي رولان بارت الذي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن ، وماتزحزح عن الصدارة قط ، لأنه وهب مقدرة خارقة على التحول الدائم والتطور المستمر لما حققت له صفة " أهم ناقد أوروبي " . انتهى. الغذامي . الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص 64 .

3-الغذامي : الخطيئة والتكفير . ص 86-87 -

4 -عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ص 148

5 -لانتبين ما الذي يقصده الغذامي من مصطلح " الحقيقة الأدبية " الذي سيرد ذكره بعد قليل مع أننا نتذكر أن فكرة الحقيقة والمعنى بما يكتنز فيهما من ميتافيزيقية وسكونية هما على النقيض من كل تفكيك يقوم على فكرة " التأجيل " المستمر وغير المتوان .

6 -عبدالله الغذامي . الخطيئة والتكفير . مرجع سابق ص 86 - 87 .

7 -وقد عبر عن هذه جورج مونان حين أكد أنه من الصعب تناول بارت " علمياً " وأن " كل مايمكننا أن نفعله هو القيام معه بدردشة " . مونان ، مدخل إلى السيميولوجيا (بالفرنسية)

INTRODUCTION A' LA SE'MIOLOGIE, COLL " Le SENS COMMUN" , ed " minuit " , PARIS, 1970, P. 189.

كما اعتبرت " اديث كيروزيل " بارت " لغزاً محيراً يعاند التصنيف " - أديث كيروزيل : عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور . دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985 ، ص 178 ، وأما عمر أوكان فيلاحظ " أن بارت يغير منهجه مثلما يغير المرء حذاء أو قميصاً أو مثلما نلقي بأعقاب سيجارة في سلة المهملات " - عمر أوكان . لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت . أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط 1 - 1991 ص 9.

8 -كمثل مافعل في S/Z . يقول رولان بارت "في بحثي S/Z عدلت هذا المنظور ، وهناك رفضت فكرة تسامي تصميم واحد على عدد من النصوص لغرض إثبات أن كل نص يشكل مايمثل تصميماً قائما بذاته وأنه ينبغي أن يعامل في نطاق اختلافه ، وهو اختلاف نفهمه هنا في سياق المعنى الذي طرحه نيتشه ودريدا ، وتتخلل النص الشفرات بلا انقطاع ، إلاّ أنه لايعتبر حصيلة شفرة . . . "

رولان بارت ، " محادثة مع رولان بارت " إشارات الوقت (مجلة) غرانتا كامبريدج ، 1971 ، ص 44 .

9-عمر أوكان . لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت . ص 78 .

10-مافتيء الغذامي يتحدث عن " الحاجة الماسة في الوطن العربي إلى النظرية . . . ذلك النمط الفكري الذي يقوم على الإنضباط والمنهجية لأن الوضع العام يفتقر إلى الإنضباط والمنهجية ماعدا استثناءات قليلة "

جريدة عكاظ ، السعودية ، ع 9200 ، س 33 ، 30 سبتمبر 1991 ، ص 23 . ويضيف : " إننا بحاجة إلى المنهج لكي نكون قادرين على الفعل والتفاعل والتحرك الصحيح " ، وهو يؤكد في كل مناسبة على حرصه في أي ممارسة نقدية على طرح " النظرية " مصحوبة مباشرة وفي آن مع " التطبيق " . ويقول : " أعتمد في دراساتي كلها على عرض النظرية أولاً ثم إدخالها في إجراء تطبيقي يعتمد على المنهجية المجربة " - مقابلة صحفية أجراها وائل الجشي مع الغذامي في جريدة الخليج ، الإمارات ، ع 4388 بتاريخ 1991/5/13. ص 20 .

11-جوناثان كولر : الشاعرية البنيوية : البنيوية . علم اللغة ودراسة الأدب ، اثاكا ، نيويورك ، مطبعة جامعة كورنيل 1975 ص 243 ، نقلاً عن اينو دوزي ، مرجع سابق ، ص 397 .

12-عبدالله الغذامي : الأميون أرقى المثقفين : (حوار صحفي أجراه محمد اليامي) ، جريدة عكاظ ، السعودية ، س 33 ، ع - 5191 . 12 أغسطس 1991ص 23.

13-عبدالله الغذامي . من المشاكلة إلى الإختلاف : العمودية والنصوصية في النقد العربي ، ضمن أبحاث ندوة " قراءة جديدة لتراثنا النقدي " المنشورة في كتاب بنفس العنوان صادر عن نادي جدة الأدبي ، السعودية 1990. ص 680-643

14-عبدالسلام بنعبدالعالي ، مرجع سابق ص 13 . *

المحو الكتابة

(في قصة نعيم عاشور)

أحمد الشملان

[1]

تكاد الكتابة عند نعيم عاشور تأخذ مكانة وسحر الكتابة «المحوية» أو «كتابة بالمحو»، وهي كتابة الآيات والقرآنية بماء الزعفران على طبق ثم تذويبها بماء الورد ليشربها المريض فيتعافى، هكذا كانت إحدى الطرق العلاجية التي كان يستخدمها آباؤنا وأجدادنا، وهي دلالة على ان الآيات القرآنية عندما تستوطن جسد المريض فإنها قادرة على شفائه بما تملكه من قوة ربانية وتأثير على الروح. ونعيم عاشور لا يكتب بالمحو ولا يقصد مرضى معينين ليعالجهم بكتابته، وإنما الكتابة عنده تحاول أن تأخذ "مكانة" المحو فهي تختط لنفسها شقوقا صغيرة جداً في جسد البياض ثم تنداح وتنداح وتتداخل في جسد الراوي والكاتب والقارىء، لتخلق عالمها الموازي للحلم والأسطورة، والطالع من لزوجة الواقع وغرابة الأساطير. إنها الصلصال بعينه هذه الكتابة ، صلصالٌ يتشكل بإستقلالية غريبة تكاد تفلت من كل احتمال أو توقع دون أن تنقطع عن التواصل في كل الاتجاهات، مندسة في الممكن واللامحتمل. إنها تندس في الجسد عبر كل احزمة الضوء والماء معلنة استقلاليتها وتوهجها خارج الجسد -

المنفى - حيث الجسدلا يكتفي باعلان نفسه ذاتاً متوهجة، بل يمتد متشكلا عبر كل الأزمنة الفنية والفيزيائية آخذاً شكل الوطن والاغتيال والروح والصراع والمرأة والطفل، في متوالية لانهائية الأبعاد، محاولة في الوقت نفسه إدخالنا في فضاء الأسئلة واخراجنا من حظيرة الأجوبة.

ومجموعته الثالثة (ذاكرة الماء) تختصر تجربته الابداعية لكنها لاتغنينا عن استحضار تجربتيه السابقتين: (دفء لا وصف له) و(حالات العبء الأول)، حيث سنكتشف مفاجأة الحضور الابداعي متوهجة منذ التجربة الأولى، والتي وضع لها عنواناً فرعياً متواضعاً يقدمها به وهو (محاولات في القصة القصيرة) وكأنه يريد أن يقول بأنه لم يهجر مدرسة أدبية ويلتحق بأخرى، كما انه لم يتطفل على الكتابة ويدعي تسجيل نزوة فنية خطرت على باله، أو سيطر عليه شكل فني عابر. إنه حاضر منذ ما يقارب العشرين عاماً يتحاور مع الفن الابداعي دون كلل أو هزائم، متخطياً في كل مرحلة تجاربه السابقة دون أن يلغيها أو يتنكر لها أو يتنصل منها تماماً. ونعيم عاشور عبر كتاباته يطرح مجموعة من القضايا تحاول أن تجيب عليها هذه القصص القصيرة - النصوص، لكنه لا يطرحها نظرياً وانما عبر التجربة الابداعية، تاركاً إكتشافها للقارىء. إن أهم ما تحاول هذه القراءة التعرف عليه هو ما يطرحه الكاتب من قضايا يمكن تحديدها عبر قراءة تحليلية للنصوص. وتتلخص محاولتنا في التعرف على القضايا التالية :

1 - النظام القصصي في المجموعات الثلاث.

2 - قضية الوصف والسرد.

3 - الراوي وموقعه الايديولوجي من حيث الثبات والتحول.

4 - أسلوب البناء القصصي وأشكاله الفنية.

5- الكولاج وتحريك القطع في القصص.

6- اللغة واشكالية تحويرها الفني.

7- المرجعية التاريخية والاسطورية في النص.

8- مستويات الزمن في البناء القصصي

ولابد قبل الدخول في هذه القراءة من التنويه بأننا سنحاول أن نتبع نهجاً تحليلياً يستقرىء النصوص، ويتوقف عند محاورها، علماً بأن المنهج التحليلي الذي تزعم هذه الدراسة - القراءة الاسترشاد به، يحاول أن يبتعد عن إقحام أي تصورات مسبقة أو افكار قبْلية إزاء النصوص موضوع البحث. وهذه المحاولة لا تعني التخلي عن التجربة الانسانية وثرائها الثقافي والفني والادعاء بابتداع أدوات تحليلية، وإنما تعني الاسترشاد بالمنهج التحليلي والاستدلال به من أجل اكتشاف الأدوات التي تحملها النصوص في داخلها كأدوات ملائمة للنص، لأنها من مكوناته. فبعض النصوص مثلاً يحمل خصائص (التمثيلية الأدبية) بينما تحوي نصوص أخرى (تحويلا أدبياً)، فيما تتميز مجموعه ثالثة من النصوص بسيطرة البناء الروائي عليها. والأهم في هاجس هذا الاستقراء هو التعرف على خصوصية ومميزات عالم نعيم عاشور القصصي، والأكثر أهمية هو معرفة ما إذا كان نعيم عاشور يمتلك عالماً قصصياً خاصاً به أم لا.

1) النظام القصصي في المجموعات الثلاث.

للكاتب البحرين نعيم عاشور ثلاث مجموعات قصصية هي:

حسب الترتيب الزمني لنشرها :

- دفء لا وصف له - 1985 - بيروت / البحرين

- حالات العبء الأول - 1986 - البحرين

- ذاكرة الماء - 1989 - البحرين

[2]

و يقدم لمجموعته الأولى تعريفاً مختصراً أو عنواناً فرعياً هو(محاولات في القصة القصيرة). غير أننا نكتشف بأن مشروع التجاوز يسكن هذه الكتابة منذ البداية. فهو يخرق القواعد المتعارف عليها في شكلية الكتابة الاعتيادية! إذ يستعير عنوان احدي القصص في - المجموعة الثانية ليكون عنواناً للكتاب الأول. وهذا الخرق محاولة لوضعنا في مناخ عام وطقس يحكم كاملا المجموعتين وتقديمهما كحالة مشتركة مؤطرة ضمن مرجعية، شبه تاريخية، واحدة.

ومحتويات المجموعة تتعدي شكل القصة القصيرة وتقاليدها المعروفة، لتطرح نفسها كنصوص تحمل مختلف عناصر الفن الأدبي وأصنافه من الشعر والقصة والرواية (القصيدة) والمسرح، مستفيدة في ذلك من المنجزات الحديثة في الشكل القصصي، كإلغاء الترتيب الزمني وعدم الاتكاء على البطل بوصفه محوراً للحدث، وتحاشي الوقوع في نمذجة الحدث وتنميط البطل، واعتنائه باللغة الشعرية المتداخلة مع النثر عبر مستويات البناء القصصي.

وفي كل الاحوال تتقدم كل قصة بوصفها حالة فنية تحيل الى مرجع اجتماعي - تاريخي يتوازى مع النص دون أن ينقله أو يصفه متحاشياً السقوط في نمذجة الحدث وتنميط البطل، وعبر هذا الهيكل الخفي يتقدم بناء القصص في نظام ذكي من التواصل و الانقطاع و التطور و التوتر.

3) قضية الوصف والسرد:

يشكل الوصف مكوناً هاماً ورئيسياً في أي عمل أدبي، وأهميته تعود الي ما يختزنه من فضاء يعطي الواصف، أو النص، قدرة على التعامل مع اللغة ومفرداتها بذكاء. ويمكن الرجوع الى النصوص الدينية السابقة للقرآن كالتوراة والانجيل لنكتشف ما يلعبه الوصف من دور فعال في تقريب موضوع النص الى سامعه أو قارئه. وغالباً ما أخذ الوصف صوراً بلاغية ذات إيقاع مبالغ في أجراسه ليحدث التأثير المطلوب.

وفي القصة القصيرة كفن، أخذ الوصف وظيفة خطيرة على لسان السارد، هي وظيفة تفسير العالم من موقع أيديولوجي معين أكثر من مجرد وصفه. وبرغم ما يختزنه الوصف من امكانيات تتيح للكاتب تطوير اللغة وتحويرها لتصوير (المنقول) وتجسيده ليحدث الأثر المطلوب بالإيهام، إلا أنه غالباً ما يحدث أثراً عكسياً: فهو في الأغلب يؤدي دوره في الشعر بمطابقات من نوع خاص يوصف بها المتحرك بالجماد الساكن وفي أفضل حالته يستحضر لبوساً من خارج الموصوف ليلبسها إياه، بينما في الرواي يشكل اطاراً عاماً للأحداث وأرضية لابد منها ليتحرك عليها البطل والشخصيات الأخرى. وفي القصة القصيرة أخذ الوصف دور المناخ العام "للحظة القصصية". أي أنه يتجاهل عن عمد فضاء المكان وتفصيلاته ويكتفي بتوسيع بقعة معينة تصلح لمسرحة الحدث، مما يجعل الوصف هامشياً ولا لزوم له.

إلا أن التطور الفني الذي طرأ على الأجناس الأدبية جعل دور الوصف في بناء النص الأدبي يرتبط عفوياً ببنية النص ولا يمكن فصله عنها، إذ أصبح دوره هو دور السارد أو الحدث، بل والايقاع الداخلي والحركة المتوالية في النص، سواء كان شعراً أو قصة قصيرة أو رواية، ولم يعد بالامكان تناول الوصف باعتباره حشواً أو زخرفة هامشية يمكن الاستغناء عنها عند تلخيص النص.

في المجموعتين، الأولي والثانية، نجد الوصف يأخذ اشكالا متضادة في العبارة الواحدة أحياناً. ورغم ان مقولة الوصف تتشعب حولها مجموعة من الأسئلة الجوهرية وتدخل ضمن شبكة علاقات النص الأدبية، إلا أن الاشكالية التي تظل قائمة هي ،كما يقول د. سامي سويدان :«التحديد الدقيق لما يعتبر في نص قصصي أو روائي، وصفا وما لا يعتبر كذلك » (د. سامي سويدان - أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت 1986 ، ص 140).

تأخذ مسألة الوصف في قصص نعيم عاشور شكل الترميز للواقع دون أن تحاول توظيفه مرجعياً زمنياً، أي أن فضاء الرمز في الوصف مفتوح، فهو لا يحاكي الواقع أو ينقله وانما يرمز له باشارات تحمل بنية لغوية قادرة على الانفتاح على فضائه، فالوصف الذي يقدمه في القصة الأولى (فتي المعدن والبنت الطائفية) يدخلنا في عالم رمزي شفاف يتسع ويتسع منفتحاً على فضاء الواقع، وينفتح الوصف ضمن لعبة السرد باستقلالية خاصة في النص، حيث لا يحيلنا الي أي مرجع خارجه. يختصر نعيم القصة في أول سطرين بومضة سريعة مفاجئة على النحو التالي:

« كان الفتي ملهوفاً على يد بحجم علبة السجائر.

وكانت البنت مشتاقة ليد لامست المعدن، تلامسها. »

ثم بعد ذلك مباشرة يدخل في التكوين الذي سينداح باتساع رقعة الواقع :

«وكان الثدي مكتظاً بصراخ التكون والعين تجوب الحي والوطن بعيداً بعيداً »

سيبدأ التأثير المباشر على القارىء بنقله الى بؤرة الوصف ولس الحدث لتتسع الرؤية من الداخل شيئاً فشيئاً متجهة إلى الخارج وكأنها تلاصق عدسة آلة تصوير سينمائية تتحرك مع الأشياء الفاعلة، وليس الأشياء الساكنة. والكاتب هنا يوظف عملية السرد

في الوصف ويوظف الوصف ليسرد ما يجب أن يقوله السرد علي لسان الراوي. إن الراوي لن يتحرك إلا بعد انتهاء بؤر الوصف من التحرك ليدخل في (الكادر) عناصر جديدة تستوجب استقلالية الراوي في الوصف. إلا أن الأهم في تكنيك الوصف هنا هو التقابل والتضاد الذين يملآن كافة أشكال السرد وطرق الوصف ،وهو ما سنلتقي به في القصص التالية مباشرة.(......)

وفي المجموعة الثانية يتحرك الوصف من خلال الراوي ليأخذ شكل السرد لما يحدث، إلا أنه يستخدم الأسطورة الى حدٍ ما والتراث بشكل أقل كمرجع يمكن الإحالة إليه من خارج النص. هذا ما يمكن تلمسه في قصة (الملك والمليك) و(سورة الاياب) وتعود القصص التالية ليتحرك الوصف فيها على لسان الراوي والأشياء التي تحكم علاقات الأحداث فيها.

[3]

في المجموعة الثالثة (ذاكرة الماء) يدخل الوصف متلبساً شكل لغة جديدة تؤسس علاقات خاصة في بنية القصة القصيرة حيث ستلبس القصة هنا رداء الشعر وتتحاور المعاني فيها بأسلوبية متميزة في البناء الوصفي، وحيث السرد سيأخذ شكل الأصوات الداخلية المكتوبة المرشحة للهذيان وفيضان اللغة، إلا أنها تظل مكبوتة ملقية شباكها علي القارئ ليكمل عملية الحوار الداخلي دون أن ينقطع التواصل مع مسالك الحوار الخارجي للنص.

في هذه المجموعة (ذاكرة الماء) نكتشف أثر الوصف فيما يقترحه على القارئ من القيام بالتحويل الأدبي للنص. ان الكاتب هنا لا يحول حدثا واقعيا الى نص ادبي، وإنما قراءة النص تجعل القارىء يتتبع مساره ليقوم هو بالتحويل الأدبي، للنص: ففي القصة الأولى (أحياز الظلال) نجد أنفسنا مطالبين باعادة قراءة النص بعد الانتهاء

منه، اي اعادة تركيبه من جديد لنتعرف على عناصره، فماذا سنكتشف يما يتعلق بعمليتي الوصف والسرد؟ (...)

3 - الراوي وموقعه الأيديولوجي من حيث الثبات والتحول:

يتعدد الرواة في كل قصة حسب الزمن الخاص بالسرد وحسب الحالة المهيمنة على مناخ النص. والراوي لا يكون حاضراً في كل الأحوال وإن كان حضوره كوعي يأخذ شكل الاختبار عما هو كائن او يتكون، مفسحاً أوسع مجال للغة وتحولاتها لتقوم فنياً بمواصلة دور الراوي. في مجموعتيه (دفء) و(حالات)، يتبادل الراوي موقعه مع الحوار، محتفظاً دائماً بموقع مميز، أيديولوجي في جوهره، تجاه ما يجري وما يرويه من أحداث. إن الراوي في المجموعتين هو ذلك الناقد يحدد موقعاً من أحداث القصة ليعطينا حالتين من حالات الخطاب: حالة الحلم، وحالة الواقع.

ونعيم عاشور لا يتعامل مع الراوي بوصفه تكنيكاً في النص يروي من خلاله الحدث، بل بصفته لغة السرد المتصلة المختزنة لامكانيات واسعة من الصور والدلالات التي بمقدورها أن تقدم ثراءً فنياً في تشكيل النص. وسيتبلور هذا التعامل في المجموعة الثالثة (ذاكرة الماء) حيث الراوي سيتقدم كلوحة لغوية تضج بكائنات لا حصر لها، تتفاعل مع الأدوات الفنية الأخرى لإستخراج ما في بطن الموروث والراهن من علاقات.

يتماسك النص عند نعيم عاشور عبر الراوي ومن خلاله، وعبر تشكيلات اللغة وتداخلاتها. ففي نص، أحياز الظلال، نقرأ :

«في السقف قارات لا يدركها السائر. إستلق! تهمس بصوت مبحوح. تسكبه الرعشة بين يديها. يتكوم عند القدمين يصير هلاماً ».

الراوي هنا لا يتداري خلف حدث ما. إنه الحدث ذاته! وهو سيبدأ في الكشف عن

كائناته:

«وينصاع للصوت اللائب في قاع الحنجرة: انظروا، هذه افريقيا وتلك . . »

من هنا ستبدأ لعبة المزج بين ما هو (تاريخي) وما هو (فني) محركاً التحولات عبر هذين المتوازيين: الواقع والتخيل، التاريخي والفني (القصصي)، وعبر الراوي سنلج عالم الكتابة على الماء. وكلما توغلنا في هذ السديم وجدنا أنفسنا مطالبين بتمثيل دور الراوي واستعارة موقعه.

في النص الثاني (هل كل محتمل شرك؟) ينصب زيت اللغة حاراً من مرجل الذاكرة. انها ذاكرة الراوي وذاكرة الراهن الذي لا يكاد يصبح محتملاً حتي يتحول إلى شراك تلتف حول عنق الضحية. الراوي هنا يستدعي الذاكرة وتداعياتها ويرحل في اللحظة التي تتولد منها أزمنة بتفاصيلها المرهقة. ويظل السيف مسلطاً تعبر تحته ندرة الكائنات تبحث عن المحتمل القاتل.

المأزق الوحيد الذي يقع فيه نعيم عاشور هو أن لغة الهدم لديه لا تصل الي المستوى التدميري المتوقع لها. وهي بصفتها لغة الراوي - تفتح امكانية التدمير على أوسع أبوابها إلا أن تناميها وتحولاتها يظلان في دائرة مغلقة تومئ من خلالها الى المحتمل الذي تختزنه. ونعيم عاشور، عبر استخدامه الفني والمتأني للراوي وانتقالات مواقعه، يختزل مسافات واسعة من الحوار والوصف ويكثفها في ضربات سريعة تومض بتحولات أزمنة القص دون ان تصرح بها.

في بعض النصوص تلعب مستويات الزمن دور الشعر المتداخل مع النثر لتبعد القارىء برهة من الزمن عن الراوي، ويشعر القارىء بأن شيئاً ما يفلت من أمامه:

«سأستلك من ظلمة لا منجاة منها. هاك أصابعي.. هنا: هدهد صبري، هنا: هسيس

هواء! همس صادر ، هديل، همهمات . . ألاتغريك ". . ." قدماك؟ لا تنظر خلفك.
إني أراهما تنزلقان . .

فتنزلقان ! »

بين زمن الاستلال من الظلمة والانزلاق، يتوتر الجدل بين الراوي / البطل والغامض الذي يقول ويروي، ليفلت من أمامنا شيءٌ ما غير مرئي . . وفي لحظة التوتر من السرد وتتابع الحركة، نجد هذا الضحك الغامض الذي تقدمة لغة السرد باستخدامها كلمات تبدأ بحرف «الهاء»: (هنا . . هدهد. هنا . . هسيس هواء، همس، هديل، همهمات . .) ثم ينتقل الزمن عبر الراوي الى مستوي آخر . حيث الراوي لا يصف حركة الانزلاق، وانما الانتقال عبر زمن القص من حالة الي حالة . .في عالم غرائبي هلامي التكوين والكائنات.

في هذا النص يأخذ الحوار الداخلي حركة خارجية تبدأ مع النص من بداياته بواسطة الراوي الذي ينتقل فعلياً . . انه لا يصف لنا ما يحدث له أو ما يحدث للشخصية، بل يأخذنا عبر مستويات رحلته الباطنية ويلقي علينا شبكة هائلة من الأسئلة، فيما يسحبنا من موقع الى آخر، حيث يسيطر على أجواء نصه (هل كل محتمل شرك؟) شكل مونودارمي يوهمنا بوجود مسرح للحدث، لكننا نكتشف أن المسرح في داخلنا وليس خارجنا ، ويضطرنا إلى التساؤل عما إذا كنا نقف أمام مرايا نتحاور عبرها مع ذواتنا ، أم أن الذات هي التي تتحاور مع الآخر الذي يقمعها ويمنعها من تحديد مسارها المستقل، منزلقاً معها على شراك الأسئلة والاحتمالات. بهذا المنحنى الفني يمزج نعيم عاشور دور الراوي في القصة القصيرة بدور الراوي في المسرح، وعفوية الشاعر في القصيدة بشرود الفنان في اللوحة التي يتحاور معها.

[4]

إن موقع الراوي ليس متشابهاً ولا نمطياً في المجموعات الثلاث. إنه متحول ومتغير باستمرار وإن كان واضحاً كل الوضوح من خلال موقعه الأيديولوجي في المجموعتين الأولى والثانية، حيث الانحياز الى التمرد والثورة والرفض. كما في قصص (فتى المعدن والبنت الطائفية / العجوز والحمامة/ هدوء/ نكهة الفقر والثورة/ السيد قادم/ ثرثرة في شارع بليس/ دفء لا وصف له . .الخ). بينما في نصوص أخري مثل (أحياز الظلال/ كل محتمل شرك؟ /هللويا، . . الخ.) نجد الراوي أكثر امتناعاً من أن يفصح عن بساطة التنافضات والصراع الاجتماعي. إنه يغوص الى باطن ذلك المخلوق الذي صنعه الموروث الصدىء والتفاوت الطبيعي ليستلب مكوناته اللغوية والترسبات المقيدة لحركته. انه يطلق ذلك المخلوق من عقاله عبر اللغة الفنية التي يتعامل بأدواتها الجديدة بروح مبدعة. و هو في نصوصه الجديدة يقدم نمطاً من الرواة لا يختبئون خلف اللغة ليقولوا ما يشاؤون بمفرداتها، وإنما اللغة هي التي تختبئ خلفهم لتنظف حروفها من أردان المجتمع القديم والأدب القديم. انها لغة تحاول أن تقول دون صخب أو ضجيج : تلك هي الحالات التي يعيشها وقتكم وهذا هو الاختيار المحتمل لزهوكم.

بذور التفرد في قصص نعيم عاشور تعلن عن نفسها منذ خطوات النشر الأولى، باتجاه تحويل القصة القصيرة الى نص أدبي يتطاول وينشغل بكافة صنوف الأدب دون أن يرضخ الى توصيف من توصيفات الفن الأدبي بذاته. فهو يفتح آفاق القصة / النص ويفجر مضامينة الداخلية ليأخذ استقلاليته في الحركة والنمو.

بناء النصوص لا يقوم على الإيهام بوجود واقعتما، و إنما عن طريق استلهام الواقع وتجريده، و التأسيس على مضامينه الأسطورية و التخيلية دون الوقوع في وهم التفسير

أو التنظير للبديل و اعطاء الأجوبة . و من هنا تأخذ خصوصية الأسلوب في البناء القصصي دوراً متميزاً، فهي تنتقل من الواقعية الى الرمزية الى السريالية محاولة أن تبتكر لغتها الخاصة ، إن الأسلوب يأخذ تميزه لدي نعيم عاشور في تجاربه الأخيرة بوصفه تطوراً ناتجاً عن خصوبة في التجربة القصصية و الحياتية، و ثراء لغوي ملحوظ حيث لا تتكرر لديه المفردات و لا تتوقف عند حدود الشكل اللفظي في محاولتها للتأثيرعلى القارئ في إبراز الحدث. إنها تنساب سلسة و مقتصدة في جملتها الأدبية لتضيء ما حولها. إنها تختزل البلاغة اللفظية الى بلاغة تأثيرية دون التعويل على رنين الكلمة و وزنها الموسيقي رغم شاعرية النصوص التي إتكأت على انسيابية الزمن في القص/ الحدث. (...)

في قصة (فتي المعدن والبنت الطائفية) يتم تقطيع النص الى وحدات سردية شبه مستقلة، كل منها يحمل عنواناً خاصاً، ويتم مزجها في مرحلتين ، الأولي في بداية النص حيث يتم تكثيف لحظة التحولات في النص وإضاءتها دفعة واحدة، والمرحلة الثانية هي الختام حيث يشتد التضاد بين وحدتي النص الي حد الامتزاج والتصادم. ومن خلال تحريك القطع القصصي نحصل على لوحة متكاملة من أجزاء متعددة، وإن كانت عناصر كل جزء متوفرة في الجزء الآخر، لكن دون أن تحمل ثراءها الخاص ،لغوياً ودرامياً.

في قصته التالية (ويل لمن يبقى وحيداً مع أشباحه) يأخذ التقسيم - لا التقطيع - شكل التواصل القصصي في أجزاء النص، ويتم تحريك المقاطع القصصية بشكل يتيح الموازاة بين الواقع والمتخيل، أو بين الراوي / السارد وفلورنسو / بطل نيرودا، ليخرج النص بمزاوجة من هذه المحاولة للدمج بين الواقعي والمتخيل.

في المجموعة الثالثة (ذاكرة الماء) يطل علينا نص(هللويا) الذي يتماهي مع مكوناته

المتعددة الأبعاد والمستويات. فالنص هنا مقسم الي عشر مقاطع، كل مقطع منها يحمل نظامه الخاص به، ويتحد مع المقاطع الأخرى مكوناً مناخ التحول في الزمن والأحداث والشخصيات، ويلعب الكولاج (اللصق) دوراً هاماً في تركيب القطع الفنية بعضها الى بعض، مكونة لوحة بانورامية. وتتحرك القطع القصصية هنا كأجزاء تتباعد عن بعضها البعض وتلتقي في محور الشكل الفني مبتدئة من أسطورة الخلق، ومنتهية في حارة متواضعة تضج بمكونات الخلق دون فواصل جغرافية. (....)

والكولاج في هذا النص يلعب دور السهم الذي يشد القوس فيزيده توتراً، ويزيده شحناً لقوى الانطلاق لكي ينطلق محلقاً في سماء اللغة، يرسم بألوانها وحروفها مقطعاً بعد مقطع من التشكيل الفني. هل يمكن للقارىء إعادة تركيب النص وعمل المونتاج الذي يلائمه من خلال هذه القطع الفنية؟.

النص لا يسمح بذلك، فهو مسبوك بعناية تجعل من عملية فكه وهدمه مغامرة تطيح بالقدرة على امتلاكه. فالكاتب يحسب للتداخل الزمني بين كل قطعة واخرى، وهو في حلٍ من التبرير فالصورة والدلالات اللغوية التي تتفاعل في بنية النص تجعل منه مزيجاً غامضاً من الغرائبية والالتصاق بالواقع والبحث عن أسئلة لكل سؤال يطرحه !!(....)

في مجموعته الأولى والثانية تتحرك اللغة بموازاة الحدث وبمفرداته العامة، لتحديد أشكال العلاقة بين شخوص النص والأشياء العادية (البوابة . . المقهى . . البحر . . أماكن العمل . . الخ)ولن نلمس تحويراً فنياً مباشراً يؤدي الي دلالات ومعاني نقيضة لهذه المسميات في اللغة، كما أن لغة الحوار تتحدد أبعادها في فضاء هذه العلاقة المباشره : الحارة هي الحارة في الواقع وليس في النص، المقهي والشارع كما هما في الواقع، ولا يتدخل النص إلا في حدود ضيقة ليعطيهما أشكالاً مغايرة وإمكانيات

ضئيلة للإيحاء بتوليداته الخاصة. في النصوص التي تأتي بعد 1983 ستتحدد قدرات النص بشكل أعمق لخلق كائناته ورفدها بحياة أخرى تتحاور مع الراوي نفسه، وأحياناً مع طريقة السرد. والنص في الأعمال القادمة يوضح نفسه كنص و ليس مجرد قصة قصيرة، وستأخذ شكلية الأدب نفساً أعمق لكن دون أن تفقد ارتباطها الانساني بحرارة النواة التى انطلقت منها : الانسان.

في المجموعة الثالثة وخاصة في (أحياز الظلال)، (هللويا)، ونصوص أخرى، تسيطر اللغة سيطرة تامة على حركة الأحداث في الحالات التي تتحرك فيها شخوص النص. ولا نجد غرابة في الإنفلات الفنتازي والسريالي المفاجىء لهذه الشخوص إذ أنها سرعان ما تلتقي في بؤرة الحدث لتخرج منه ثانية راسمةً أقواسها الملونة : قطر الندى / قطر الخوخ / قطر الخوف / بتول . إن الصور والدلالات تأخذ عمقها الدرامي عبر اللغة التي تتضافر مع حركة الدراما لتشكل إيقاعاً خاصاً يؤدي دوره في التحوير الفني للحدث والعلاقات المتشابكة في النص.

[5]

ولتقريب الموضوع أكثر، نلاحظ أن نعيم عاشور يستخدم لغة عصرية تخاطب الموروث ويتكلم بها مع أبطاله. إن التحوير الفني هنا للغة يكمن في تكثيف المعاني وما تومىء إليه من دلالات أبعد من ظاهرها الخارجي. والدلالات اللغوية في المجموعة الثالثة متعددة ولا تهدأ عند مدلول واحد.(....)

في لغة التضاد بين التاريخ والمعاصرة، نجد هذا التطعيم للمعاصر التاريخي أو الموروث. إن نعيم عاشور لا يفقد الصلة بالتاريخ إلا أنه يعمد إلي تمييزه، ولغة السرد تضع المعاصر في المقدمة، وتحاول أن تشير إلى أن التاريخ بما يحمله من توهج وإيجابية لايزال يعيش وقادر على الحياة.

يتكىء نعيم عاشور على التاريخ في وضعه كمعادل لما يحدث لأبطال النص في (أحياز الظلال). واستخدامه للتاريخ مثلاً في كولومبس واكتشافه لأمريكا، لا يأتي كتشبيه لغوي، وإنما يتم تحريكه بذكاء وبلغة النص المعاصرة في موازاة أحداث «الآتي» الحاضر. إن هذا التحريك الفني لا يضع التاريخ كمرجع للحدث، أي أنه لا يروي التاريخ، وانما يحاول المضاهاة في حالة البطل بحالة شبيهة لها في التاريخ.

وعندما نتمعن في هذه الحبكة الفنية نكتشف أن نعيم عاشور يحاذر الدخول في اللعبة المكشوفة في الرواية العربية، عندما يلبس البطل المعاصر شخصية البطل / التاريخ، ويحاول أن ينتقد الحاضر بلغة التاريخ. هنا تحدث موازاة بين المعاصر والتاريخ، واستخدام كولومبس وإيزابيلا واكتشاف أمريكا كوقائع تاريخية ترجعنا الي مصدر تشبيه في النص للحالة الانسانية التي تتكرر في لحظة الاكتشاف.(....)

إن «برهوم» لا يتلبس شخصية كولومبس، إلا أن لغة السرد تضعه في مصاف وموازاة كولومبس، والراوي هنا يوضح بشكل موارب ومتستر ماهية هذه الموازاة والمرجعية التاريخية : إنها اصطدام هائل بين الساكن والمتغير، وبين عالم مطمئن الى يقينه وعالم يكشف ويتحول ويدمر ما حوله. لقد تغير برهوم تغيراً جذرياً، وجاء بشخصية جديدة تختلف تماماً عن شخصيته التي جاء بها أول مرة الي الحارة، وتحرك من خلالها وكأنه أسطوره.(...)

والجانب الاسطوري / الغرائبي في النص يتغذى أساساً على هذه المفارقات : استخدام الأسطورة بعد توليدها من داخل النص وليس من خارجه، و عملية توليد الأسطورة تعطي لغة النص للحركة والتشكل. إن الأسطورة هنا لا تأخذ بعداً بطولياً لإدانة الواقع وتدميره، أو تغييره، وإنما تنهض من هذا الواقع كمعطي له وتتسلط عليه، تاركة المجال لتفسيره وتحويله في تناقضاته.

إن ما تم في هذا النص هو تحويل الواقع الى أسطورة، أسطورة تنهض من هذا الواقع دون أن تنفصل عنه، والجانب الأسطوري يكمن في هذا التحول من السالب الى الموجب، وكأن التوغل في الغربة والحياة في ذاكرة الوعي المطمور بالتاريخ هما مفتاح الانقلاب على سلبية الواقع وتغييره دون استجداء عوامل خارجة عن هذا الواقع.

في نص (هللويا) و(كل محتمل شراك)، تنبثق الأسطورة عبر الاغتراب والاستلاب، إنها تأتي كحلم يجفف لزوجة الواقع المضطرب والمرتهن لعملية الاستلاب والاقتراب عن نفسه. فالأسطورة لا تأتي كحل لمشكل التعلق بالمنفى / الواقع، حيث يبدو الوضع وكأنه منفي لشخصيات النص، بل تأتي الأسطورة كأمنية غائبة حاضرة في آن، لتعلن عن وجود حياتين متناقضتين : الحياة الواقعية والحياة الأمل / الحلم.

[6]

إن إصرار الأدب على أن يتخذ من فضاء الأسطورة طقوس التعامل مع الواقع، ينبغي النظر إليه كضرورة فنية يلجأ إليها الأدب ،لا للترميز أو التخفيف من حدة الواقع أو إقحام الخوارق عليه، وانما لتوفير أدوات الانتقال والاتصال في الأسطورة بصفتها إبداعاً بشرياً مجهول الهوية والملامح، وفي هذا شكل من أشكال الحياد الفني يستجيب الي الرغبة في عدم «أدلجة» النص الأدبي. إن وضعه في إطار أيديولوجي وتقويمه ضمن الأسطورة ليتوالد منه الواقع المغاير كما لو كان حتمية فنية أكثر منها تاريخية. ومع أن هذا يشكل ابتعاداً عن الواقع في نفس الوقت إلا أنه الإبتعاد القادر على خلق التواصل الرورحي والنفسي مع الواقع في آن .(..)

تظهر الأزمنة في مجموعة (ذاكرة الماء) بوصفها دوائر تنداح في بؤرة النص، وتتداخل مع بعضها محاولة إلغاء الترتيب الزمني لأحداث النص، ليظهر الزمن في النص كوحدة منفصلة عن سياق الحدث دون أن يعلن عن هويته: هل هو الزمن الماضي أم الزمن

المضارع الذي يجري فيه الحدث. ففي نص «أحياز الظلال» ندخل في متاهة البحث عن بداية زمن القص وزمن الحدث، لنكتشف أن الحدث يختصر مجموعة من الأزمنة ويقدمها كوحدات متداخلة في (الآن)أو فيما يحدث لحظة السرد (الروائية) دون أن تفقد كل وحدة زمنية خصائص تفردها عن الوحدة الزمنية الأخرى.

يحتوي نص (أحياز الظلال) على أربعة مستويات من الزمن تتلخص في :

1 - زمن السرد : وهو الزمن الذي تنفجر فيه العلاقة بين كل الشخصيات.

2 - الزمن الارتجاعي : وهو الذي يدخل ضمن زمن الذاكرة الفنية للنص عبر السرد / المتقابل بين التاريخي والواقعي، حيث ارتجاع الذاكرة لا يمس الماضي / الواقعي، وانما يمس التاريخي، ويحاول مقابلته بالواقع /الراهن دون إسقاطه عليه أو إلباسه إياه. وفي الزمن الارتجاعي لا نجد تداعيات الذاكرة وهي تحكي أو تتكلم عن الماضي، وإنما نجد زمنين متداخلين مع بعضهما البعض دون أن يفقد أحدهما استقلاليته أويندمج بالآخر.(...)

3 - الزمن الواقعي : وهو الذي تتعاقب فيه أحداث النص منذ دخول «برهوم » الى عالم الحارة واقامته العلاقة مع حمدان، والتحولات التي طرأت على هذه العلاقة، وهذا الزمن يكشف التنافر في العلاقة وتضادها بين «برهوم» والحارة في كل أوضاعه التي عاناها. إن واقعية هذا الزمن تكمن في أنه زمن الواقع الاجتماعي والصراع المعلن والخفي بين الأضداد التي تشكل عناصر النص. (...)

4- الزمن التخيلي: يشتمل نص (أحياز الظلال) على زمن خاص بالتخيل ، وهو يكاد يتداخل مع الزمن الارتجاعي، إلا أنه يستقل عنه في كونه يفصل كل شخصية عن نطاق علاقتها بالآخرين ليعطيها حيزاً في زمن السرد تستقل فيه بتخيل العلاقة

ومحاولة تنميطها ووضعها في خصوصيتها.

لا مجال هنا لوضع فواصل قاطعة بين مستويات الزمن وتحولاتها ، فهي تتداخل حيناً وتتشابك، وحيناً ينفصل كل زمن عن الآخر، إلا أن أهم زمنين لا يمكن الإمساك بهما هما : الماضي و الحاضر.

فالزمن الماضي رغم أنه يشكل الزمن الارتجاعي غير انه يموه نفسه بانفجار العلاقة، ويظهر كما لو أنه ركام متحرك في ضمائر الشخصيات ونفوسها وأحاسيسها، وهو لذلك لا يثبت بوصفه الزمن الماضي، بل يمر سريعاً كومضة مختصراً علاقات ماضية متشابكة، بينما الزمن الحاضر لا يمكن الإمساك به إلا بصفته زمن السرد أو القول القصصي، وهو هنا يحيلنا الي أزمنة النص الفنية الأربعة دون أن يثبت هو نفسه، وهو جانب إبداعي هام في هذا التداخل الزمني لا يمكن المرور عليه دون التوقف عنده وتحليل عناصره الفنية والتكنيكية، حيث أن هذا التكنيك في أزمنة النص وتداخلها هو سمة في مجمل النصوص غير أن هذا التداخل يتراوح بين الأنخفاض / الهبوط وبين سرعة العلو / الصعود حسب إيقاع كل نص.

ينفرد كل نص - إلى حدما - بأزمنته الخاصة ذات النكهة المميزة، فالأزمنة، ومستوياتها الأربعة ،لا تظهر في كل نص، وإنما يختلف مستوي الزمن من نص إلي آخر. فعلى سبيل المثال يحتفظ نص (هل كل محتمل شرك؟) بمستوى واحد من الزمن هو الزمن التخيلي، وتكاد اللحظة أن تتوقف فيه، والكاتب هنا يحاول الإمساك بهذه اللحظة، لحظة الاحتمال / التخيل، ويديرها صعوداً وهبوطاً في كل الاتجاهات دون توقف ليثبتها على لحظة الاحتمال، وبانتظار أن يهوي السيف في هذه اللحظة بالذات.
ومن أول كلمة يبتدء بها النص وحتى آخر كلمة فيه نجد أنفسنا محاصرين بهذا الاحتمال / الشك . نجد اللحظة ذاتها واقفة وكأن الزمن قد توقف فعلاً وتوقف ايقاعه.

بينما في نص (هللويا) لا نعثر على الزمن الواقعي، وإن كنا نجد أنفسنا موزعين بين ثلاثة مستويات من الزمن :1) الزمن الايقاعي، وهو المسيطر الى حد ما حتي على باقي مستويات الزمن. 2) زمن السرد، وهو يتضامن ويندمج مع الكولاج ليبرز الصور المتغيرة ضمن عملية السرد وبايقاعات متناسقة. 3) الزمن التخيلي، وهو المؤثر في تراتيب الإيقاع الداخلي لكل مقطع على حدة.

في النصوص الأخرى يسيطر زمن السرد على التحولات الفنية للغة النص، ويبعدها أو يقربها من دلالاتها اللغوية ليمزج لغة السرد بزمن السرد في آن.

لقد خاض نعيم عاشور تجربة شبة كاملة مع النص الحداثي، وقدم، بتفاصيل دقيقة، تحول القصة القصيرة الى نص مفتوح على كافة الاحتمالات. وهو يدفع بتجربته الفنية دافعاً الى حافة الانفجار أو التدمير الفني دون أن يمارس هذا التدمير فعلياً، وهو النهج الذي يسلكه الكاتب أمين صالح في تجربته الأبداعية. إلا أن الفارق بين الأثنين هو أن نعيم عاشور يعول كثيراً على قضية الكولاج ودوره في تحريك القطع الفني الى حافة التدمير، بعكس أمين صالح الذي يمارس لعبة التدمير بشكل يثير الدهشة حتي على مستوى تضارب الكلمات.

البحرين

(*) : مقاطع من مقالة طويلة، بتصرف من (كلمات).

شريعة المواقد

(عن ذاكرة المواقد / علي الشرقاوي)

شريف رزق

تُشير الأعمال الشعرية المتتابعة لعلي الشرقاوي ، إلى تكاملٍ خاصٍ في الرؤى والمنطلقات الجمالية ، يؤسس لمشروعٍ شعريٍ خاصٍ، داخل النسيج الحداثي المحتشد ، وكل عمل شعري من هذه الأعمال يُضيفُ إلى البناء الذي أنجزه سلفاً .

وبقدر انتمائه إلى الدائرة التي يشكلها شعر السبعينات ، فإنّه يتمتع بقدر عالٍ من الخصوصية التي تميز صوته الشعري عن الأصوات المجاملة في بقاع مختلفة من خريطة الشعرية العربية ، وتوضح انقطاعَه عن الحلقات السابقة . وهو أحد الشعراء الذين صعدوا إلى المشهد الشعري وأمام عينيه انكسار المشروع القومي والانهيارات اليومية ، فنشأ - هذا الجيل - على التمرّد على هذا العصر ، وقد شكّلت هذه الظروف حقلا شعرياً رائداً هو صدر الصورة الشعرية حالياً ، وقد واكب عمل هؤلاء الشعراء انتاجاً باهراً لشعراء مراحل سابقة مثل : أدونيس - محمد عفيفي مطر ، وإعادة الاعتبار للتاريخ الابداعي المهمّشِ في التاريخ بفعل المؤسسات المتلاحقة : كالإبداع الصوفي والفكري والفلسفي. وكانت هذه الفترة من الضراوةِ بحيث بلعت شعراء وعدوا بمستقبل شعري فريد ، مبكراً، سواء بالموت المجاني المبكر ، أو بفعل الإحباط أو الهجرة ، وبمرور

الوقت تشكَّلتْ المشاريع الخاصة داخل المشروع السبعيني، في أماكن مختلفة وظروف متشابهة .

وفي وصف مبكر لتجربة علي الشرقاوي ، يقول علوي الهاشمي ، في كتابه الهام : (ماقالته النخلة للبحر) : « كان اختيارنا لتجربة الشرقاوي منطلقاً من قناعتنا الخاصة ببساطة هذه التجربة وعمقها ، وضوحها وغموضها معاً ، . . مما يساعدنا على تلمس جذورها وعلى الربطِ بين الخاص والعام ، الذات والموضوع ، إضافة إلى ما تتسمُ به التجربة من صدق شعري وجمال فني هما الرصيد الأول لكل موهبة شعرية أصيلة» (*) ص 617

وهذه الكلمات تُعد مدخلاً مناسباً للحديث عن الشّرقاوي ، فعمله الشعري لايكف عن النضال الانساني والجمالي ، و يتمتع بقدرعال من الحرارة وصدق التجربة .

إن شعره شعر نضال دائم، وثورة لا تهدأُ نارها ، من خلال شبكات كثيفة من بلاغته المتميزة ، نضال من أجل التغيير ، والتغيير هنا بمعناه الشامل : سياسي / فني / صوفي / مطلق / فردي « يتعلق بتفرد التجربة الابداعية ذاتها » ، وإنْ كنت أميل إلى الإعتقاد بأن النضال هنا - إلى جانب المعاني السابقة - أقرب لنضالِ التغيير الفني والإبداعي ضد الإبداع المتهرىء الذي يرسخ للمؤسسات المنتفعة ، بتحجير الخيال العربي و الطاقات العربية، وهذا لايتناقض مع دلالات التغيير السياسي والاجتماعي بمعناها الأكبر ، إِذ أن هذا التغيير يمهد الأرض ويحرض الطاقات ، و يؤدي إلى مساحات المستقبل المختلف، بتأكيد الحاجة إليه ، وتشكيل روحه المختلفة ، وروح النضال هذه تتفجر دماؤها في نصوص الشرقاوي منذ أول عملٍ شعري له : (الرعد في مواسم القحط) حيث حمله هذا النضال الفردي إلى توقع مرير - مبكرٍ - لاعتقاله :

« إلى أين !
في البحر لا أُفُقٌ يمنحُ الومضَ
إنَّ الدُّخانَ تناءى وهمسُ الرِّفاقِ تناءى

وصوتي أغانيَ حشرجةٍ
أتوقَّعُ يومَ اعْتقالي » . [ص 35 / الرعد في مواسم القحط] .

إنه النضال الفردي الصوفي الشرس ، تقوده حشود الحمم الداخلية ، وليست المنطلقات الأيديولوجية الجاهزة ، وأعتقد أن تقصّي هذه الذات لابد خارج بإفرازات ثورية حادة وغير محدودة ، تتشظى في مناخ العصر، وبقدرِ حدة الإحساس ودقته يتدافع موج النص ، كما نرى في نص : (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) ، الذي يحتاج وقفات مطولة خاصة لدراسة : بنيته الإيقاعية ، وأبنيته التوليدية ، وبلاغته الصوتية الملحمية أو البصرية التي تقطرُ دماً دفيئاً ، ومِنْ هنا فهذه النصوص أكثر حِسيَّةً وعرامةً وانتشاراً في محيطات التجربة وشبكاتها الكثيفة :

« آهٍ لو يتفجَّر في وجهي و أكون شظاياه » . [ص 35 / تقاسيم ..]

إن الإيقاع ذاته في تجربة (... ضاحي ...) يضج بنبضات الثورة ، وتدافع أمواج الرّؤيا الحامية :

« مُنغمرٌ في عسلِ التّعبِ الطّالع مِنْ حُمى النّحلةْ
مُنهمرٌ في نسخِ المحّارِ الدّاخلِ أحلامَ النّخلةْ
والرّملةُ
هذي الألفُ المقصورةُ واقفةٌ
في البحرِ كأنّ الفجرَ يُحدّقُ في تكوينِ الطيرْ
الرّملةُ
هذا الفيضُ الممزوجُ بتلويني
وشظايا المدِّ المتعاطي تكويني
تُغويني
بولوجِ الفعلِ النّاقصِ في الأنغامِ البكرْ
ومُخاصرةِ العُشبِ الرّاهصِ في تابوتِ النيرْ ». [ص 4 / تقاسيم ..]

النَّارُ مركز الدائرة :

تبدأ القصيدة - عادة - عند الشرقاوي من لُبِّ لحظةٍ دراميـة ، متأججة تتشظى تجلياتها في أركان مشهد النص ، والنص يكون - عادة - مشحوناً بطاقة باذخة من اللوعة والأسى ، وكثيراً ما نرى الدَّم يتفجَّر في إيقاعاتهِ المحمومة . هكذا سنكون بإزاء حس متفجِّع في أعماقه ، يمتزج كنههه بالسياسي و الوجودي والإبداعي ، إنها شهوة التغيير ، وراء التجربة ، في لحظة فريدة شبقة وإصرار - إلى جانب هذا التوجه - إلى التصدي للقديم / الآخر ، الذي يأخذ دلالات أرحب ، في مناخ مليء بالتوتر الخلاق . ويأتي النص إفرازاً لهذه العلاقة : علاقة المناضل الوحيد بمايحيط به .

والحداثة الحقيقية - على اعتقادها في ضرورة التغيير الدائم نحو الأفضل : « هل يمكن ربط ذلك بالتطورات المماثلة في أركان الخريطة ؟ » - فهي ترفض التورط في الأسلبة المكرسة ضمن الواقع الذي تريد تغييره ، وإلا تحول عملها إلى شكل معارض ومعترف بأنساق هذه الواقع ، ولكنها ترفض هذه الواقع ، وتقيم معه القطيعة بتقديم العالم البديل الموازي ، وليس التمرد على سلطة الكتابة سوى أحد أوجه هذا المشروع الجديد ، وسنكون هنا بإزاء (الطبيعة الشرقاوية) :

من الجلي أن الشرقاوي - رغم قاموسه الذي يأخذ من عناصر ومكونات الطبيعة - لاينسخ هذه الطبيعة ، ولكنه يشكل طبيعة (فنية) تتمثل (جوهر) هذه الطبيعة ، وتقيم العلاقات الجديدة بين عناصرها ومسمياتها ، بما يقصيه عن آلية الدلالة المتاحة ، ويحملنا إلى مساحاته القلقة الموارة ، وإلى الرغبات الحسية الواغلة خلف أحاسيسنا ، كل شيء في الطبيعة الشرقاوية هذه ينبض بالإيقاع ، حتى المفردة الواحدة وطريقة وضعها في بياض الصفحة لها إيقاع دال :

« في عطر الكلمة أنشأ مملكة كجذور الطبقات / السفلى لاتخم لها
شجر اللذة سور ، والبوابة /عنقود الدهشة لحن يعلو فوق
فضاء القلب . لها /غرف الآن ونافذة الآتي ولها الصحوة

في شهقات القطرات الأولى » . [ص 21 / ذاكرة المواقد] .

ومن أهم السجايا الإبداعية لنص الشرقاوي ، أنه - رغم التركيب الفني - يبدو عفويا محتشداً بالصدق الذاتي ، ويحتشد المشهد الشعري - عنده - بالمتع البصرية المراوغة ، وهي رؤى بصرية تركيبية ترشح بالدلالات من تحت طبقات اللغة ، والتكوين الفني عند الشرقاوي هو بابه الشرعي لنقل الحالة المتفجرة بالدلالات الشبقة ، عبر لغة خصبة ودفيئة ، فلنلج إلى : (الكوخ) :

« مفتوح
للأسئلة الأنثى
وحنان الأبيض
مفتوح
كالرائحة الزرقاء
تغطي هجس البحار
يحدق في الشارع
يسقي الحورة حرفاً يشبه أجنحة اللوز ينادي
الموج ليلعب في الساحات المرفوعة فوق سرير
الومض يغرد كالتفاحة في التجريح
ولايتوقف عند نهايات المعنى
حارب ظل المبنى
حارب نوم يديه وصمت الريح
ومازال يحارب داخلنا » [ص 9 / ذاكرة المواقد] .

يتصوف التمرد أحياناً ، ويضرب في عشب الدوال أحيانا منغمساً في لب الفعل ، مغموراً بدم الرؤيا السيال ، وهكذا تعتصم هذه النصوص بشعريتها ، ولاتبدو وليدة حالة من حالات الغياب عن الوعي ، أو تعبيراً عن نفس محرومة في مجتمع استهلاكي

قاس ، إن هذا العالم المحموم يحفل بعناصر هائلة من التشفير ، تلغمنا تجاه اللحظة الراهنة .

وإنها عرامة الحلم الذي (لايكف عن التناسل) (**)

لنا الآن أن نتوقف عند أهم السجايا الإبداعية ، لكشف أهم تجليات الفعل الشعري المنتج ، عند الشرقاوي .

تظاهرات الحداثة الشرقاوية :

1- إنشاء الأساطير والرموز الخاصة ، ويأتي استخدام الشرقاوي للأسطورة مخالفاً لمفهوم المعادل الموضوعي والقناع ، حيث أن هذه الرموز لاتحضر في النص للإسقاط عليها أو تأويلها واستنطاقها ، كما في قصائد الأقنعة السابقة ، ولا لتضخيم هذه الشخصيات وإبراز المقصي من خلالها ، فالملامح العامة للشخصية هنا غير واضحة وغير محددة وليس المهم هنا الحضور الجسداني ، بل حضور (الداخل الضاري) من حيث هو حضور رؤيوي مأساوي ، قد نلحظ هذه الشخصية من بعيد ، من خلف غلالات الرؤى الكثيفة في لمحة ثم تختفي ، وهذا التصور واضح في المنجز الشرقاوي ، ولو أراد « تحضير » الأقنعة من حيث ذواتها في النص لاستخدأم المسرح ، وله في المسرح أعمال عديدة للكبار وللصغار تشهد بتمكنه ، نرى ذلك في شخصية المطرب : (ضاحي بن وليد) الذي يتحول إلى « روح » إسطورة و « نار » صوفية ، في فضاء نص الشرقاوي الذي يمثل القصيدة الكلية عنده : (تقاسيم ..) ، وهذه التجربة - على بكورة كتابتها - تتحقق فيها هذه الأسطرة الخاصة الجديدة من خلال بلاغة الشاعر والعناصر الدرامية المختلفة والمونتاج السينمائي والتفتيت وتآزر المحاور السياقية والاستبدالية على امتداد أرضية النص .

يبدو هذا في (.. ضاحي ..) كما يبدو في تكامل قصائد : « مشاغل النورس الصغير » وفي : « ذاكرة المواقد » تتأسطر الأشياء التي حولنا من خلال كثافة شعرية أكبر ، وفي : « مخطوطات غيث بن اليراعة » ينشىء شخصيات عديدة لتفضي

بشهاداتها ، وفي : « للعناصر شهادتها أيضا ، أو المذبحة » تصبح عناصر الكون الأساسية : ماء / تراب / نار / هواء ، وجوها للأسطرة ، وفي كل هذه الأحوال كان ذلك من وراء أنسجة التشفير الشعرية .

2- تنوع مستويات البناء : حيث نجد في أعماله : البناء التوقيعي في قصائد فلاشية مشحوذة في عمل مثل : « ذاكرة المواقد » حيث أن الديوان كل واحد ، وينقسم إلى فصول صغيرة متكاملة ، ونجد البناء الملحمي المحتشد بعناصر الدراما في القصيدة الديوان : « تقاسيم .. » ونجد توظيف الهوامش والحواشي ، وأساليب المخطوطات القديمة وتحقيقها في : « مخطوطات.. » ، وتأطير أحد أصوات النص المتعددة كما في قصيدة سيناريو الدم في : « المزمور 23 لرحيق المغنين شين » .

3- استخدام الحروف : يشكل استخدام الحروف عند علي الشرقاوي - كما عند غيره من شعراء السبعينات العرب - ملمحاً فريداً ، في مسار التجربة الحداثية ، ولقد أولى هؤلاء الشعراء للحروف قيمة كان قد فجرها الأسلاف العظام من المتصوفة كابن عربي والنفري والحلاج والغزالي . . .

« السين يحرض صمت الناحية الأخرى غسقاً
ويهيم الصاد عشيقاً
والمرأة غاضبة
والمرأة واسعة كالزرقة » . [ص 104 / هي الهجس والاحتمال] .

يتأنسن الحرف هنا ، وفي أحدث أعماله الشعرية : (مخطوطات ..) تتضاعف حفاوة الشرقاوي بالحرف ، حيث يصبح جزءاً ، أو عنصراً في الفعل الشعري ، وليس عضواً في جسد الكلمة ، إن للحرف ملكوت كامل ، إنه أحياناً ذات ، وأحياناً شيء سديمي . . . ومن ضروب استخدامه للحرف :

« تعال ، سندخل بين الكلمة والرمز ونحذف ياء الحيرة ، ونجدف
بين فرات القاف وجذر العين . . . » . [ص 35 / مخطوطات ..] .

« الحاء مراهقة . من شباك الحلم تطل على الشارع ، قامتها البسمة ، نظرتها مشكاة الشارع ، حيث الباء يغرد في الوقت كرائحة المطلق . . . » . [ص 124 / مخطوطات ..] .

« ياحرف

تمادى في الغي

ولاتجلس في الشين كمنديل الموتى . . . » [ص 132 / مخطوطات ..]

« لاتجلس في شفتي منكسراً كالجيم . . . » [ص120 / مخطوطات ..]

« طالعتني حدود الألف ، وأسرت : فتى سوف يولد حين التحام عطارد بالمشتري . . . » . [ص 15 / مخطوطات ..] .

« بينما كنت على اللفظة مستلق كلون الأسئلة . . . » [ص 31/ مخطوطات ..] .

« أنزل من جبل القاف إلى غار أ . ق . ر . أ . » [ص 40 / مخطوطات ..] .

وإذا كان علي الشرقاوي قد احتفى بالحروف احتفاء مبكراً ، وحتى عمله الشعري الأخير : « مخطوطات.. » فقد احتفى بعنصر مشاكل للحرف ، في « تقاسيم .. » هذا العنصر / الوحدة ، كان منسجماً مع بناء النص من خلال ضاحي / المغني ، حيث الحروف هنا تتمثل في وحدات صغيرة أخرى وهي درجات السلم الموسيقي ، ومن المعروف أن الدرجات الموسيقية : (في السلم الموسيقي) : سبع درجات ، والدرجة الثامنة : « دو » جواب الدرجة الأولى : « دو » وبهذا المعنى فالدرجات الموسيقية تشكل 1/4 عدد الحروف : 28 ، وهذه النسبة تكاد تقارب نسبة استخدام الشرقاوي للحروف بإزاء استخدامه لدرجات السلم الموسيقي في (ضاحي) .

« اهلي طارده القرصان الأبيض » . [ص 11/ تقاسيم ..]

« فاشرب خمر الصحوة ياضاحي

اشرب

ودع الحدس البدوي الأسفار يدير الكأس

وتفرس في قاع النفس :
صو : غادرني حرفاً في لون الماء
وعاد إلى عجوزاً مرضوضاً
يتعكز في اليأس الأخضر موالاً مرفوضاً
مي : كان دماً
يتهجى العشب
فتحبل من خطوات يديه أقاليم القحط
فيكتب بالرهط البحري مفاتيح الوتر المحفوظ
لا : امرأة
في سجيل الصعب تفتش عن معناها . . » [ص 15/14 / تقاسيم ..] .
« فيشد يد اللا . . . » [ص 19 / تقاسيم ..] .
« هل كان المي
يعزف أنغاماً لا أعرفها ؟
الصو : صداح
يتموسق مثل الرعدة جسدي . . . » . [ص 24 / تقاسيم ..].
وإذا كانت طريقة استخدام الحرف ذات جذور في تراثنا الصوفي ، فكذلك ظاهرة استخدام الأرقام والأعداد التي يستخدمها الشرقاوي بدرجات أقل من استخدام الحرف، وأغلب الأوقات تتصل عنده بإشارات مقدسة مثل . السابع والثامن :
4- التراسل في إنشاء الصورة الشعرية : وذلك بتهشيم العلاقات بين وظائف الأعضاء البشرية ، كما يتضح ذلك في :
« أعطاها في شوق المركب للمرفأ ضحكة أذنيه
ومضى
يسمع بالشريان أغاني الثقب الأرحب . . » . [ص 9 / تقاسيم ..] .

فالضحكة هنا بالأذنين وليست بالشفتين ، والسماع هنا بالشريان ، وليس بالأذن . .

« ممنوع قول يدي

ممنوع لعب فمي » . [ص 11 / تقاسيم ..] .

5- الضد في إنشاء الصورة : من خلال استخدام الكلمتين المتضادتين في علاقة جديدة يتولد المعنى الثالث ، المفتوح الدلالة . . .

« تمد يديه إلى شفتيها . . . » [ص 19 / تقاسيم ضاحي ين وليد الجديدة] .

« اشرب خمر الصحوة . . » [ص 14 / تقاسيم ..] .

« فتحبل من خطوات يديه أقاليم القحط . . » [ص 14 / تقاسيم ..] .

« يسير وخيل الليل الأبيض في إرجاء الضاد . . » . [ص 18 / تقاسيم ..]

« أدخل أسرار بياض الأسود . . « [ص 14 / ذاكرة المواقد] .

« يطهو الوقت على سعف اللفظ المبلول بأحلام النار . . . » [ص 15 / ذاكرة المواقد]

6- الاكتفاء بالصفة عن الموصوف : حيث نرى اختفاء المسمى ، لتحل محله الصفة المرادة من المسمى وقد تبدو بهذا الشكل قريبة الدلالة أو مفتوحة . . .

« الغصن يعي

كيف يغطى بالأخضر داخله . . » [ص 18/ ذاكرة المواقد] .

« من أين أتانا الثلج

وجمد أحمرنا . . . » [ص 63 / ذاكرة المواقد] .

« أنام على البيضاء . . . » [ص 35/ذاكرة المواقد] .

« رأيت الناعم يكسر أسوار الذهب المسعور . . . » . [ص 35 / ذاكرة المواقد] .

« ليس معي غيري

وبقايا حلم تاه عن الأزرق

يابقر الوحشة

جسدي غيم مفتوح لشهيق الأبيض . . . » . [ص 130 / ذاكرة المواقد] .

« أنفاس الليل حراشف ضب أنثى تحبو كاليقظة في صرخات الزرقاء ٠٠٠» . [ص 131/ ذاكرة المواقد] .

7- الذهنية في إنشاء الصورة ، وبرغم التركيب ، فإن الصورة تبدو عفوية تلقائية ، مستضاءة بنار التجربة ، حيث الصورة هنا ليست تعبيراً قريباً عن الدال كعمل الإفضائيين ٠٠٠

« أثقف بالوجه المنغوم شفار الهم الواقف كالنورس فوق
نهار اليم ٠٠٠» . ص 7 / تقاسيم ..] .

« وفحيح الآلات العربية
تحت السقف الديناري المغزول من الآهات
على الوتر الصامت علبني ٠٠٠» . [ص 11 / تقاسيم ..] .

8- التشبيه الجديد : التشبيه في البلاغة القديمة ، يقرب الدلالة من اليومي ، ويقصي التخيلي ، نحو: شعر كالليل المسود ، بيضاء كالصبح ٠٠٠ ولكن التشبيه الجديد ينتج ، ولايقرب ، يفتح النوافذ ولايقدم الإجابة ٠٠٠

« قلق مثل سؤال الطفل الداخل
مابين رماد الصور وحضن مخدته
وجهي تجعيدة لوز غادره الوقت
وصوتي فخار
لاماء به
يتكسر مثل خلايا الوردة عند القطع ٠٠٠ » . [ص 62/ ذاكرة المواقد] .

« هذي الألف المقصورة واقفة
في البحر كأن الفجر يحدق في تكوين الطير ٠٠٠» . [ص 3 / تقاسيم ..] .
كنت الجالس مثل سؤال الأبيض في الريشة » [ص 33 تقاسيم]

9 - التكرار : ويأخذ التكرار عند علي الشرقاوي أشكالاً مختلفة تتناسب مع الدلالة

المنشودة في النص ومفارقة لدلالة التكرار القديمة من تأكيد وتوضيح ، ويأخذ التكزار الصور التالية في نص الشرقاوي :

أ - التكرار الصاعد :

« يا الضالع في الريب الملهم
ارحم
ارحم
ارحم كمدى . . . » . [ص 8 / تقاسيم ..]

ب - التكرار الهابط :

« فارحم كمدى
ارحم . . . » . [ص 10 / تقاسيم ..] .

جـ - التكرار المتضاعف ، لانتشار مساحات الرؤى ، والكشوف ، بتتابع الكلمات المتكررة . . .

« لا . صارية
لا . صارية تشرع
لا . صارية تشرع في الأفواج
لا . صارية تشرع في الأفواج المطرية
لا. صارية تشرع في الأفواج المطرية تدخل في الوتر الثامن . . » [ص 64 / تقاسيم..]

10- التشكيل البصري : شكل النص الشعري ، مكتوباً ، ينتج دلالة أخرى ، وتكتسب الكلمة (في شكلها المكتوب) أبعاداً أرحب من شفهتيها ، والنص الحداثي مشغول « بالكتابة » من حيث أن أداة التلقي قد انتقلت من السماع إلى وجودها على أرضية الصفحة ، كما تغير العمل الشعري للشاعر من : (الإنشاد) إلى : « الكتابة» ويتناغم الفراغ المكاني مع حركة القصيدة الداخلية وإيقاعها التكويني من خلال صراع الأبيض والمحبر . . . إن طريقة كتابة النص تؤكد حركة تحقيق الداخل

ونشاطها على أرض الواقع .. الكتابة ، في مواجهة : المشافهة.

« والريشة في الوتر الثامن غائرة

في عيني

في صدري

من قلبي حائرة

وتدور تدور تدور

تدور تدور

تدور » . [ص 10 / تقاسيم..] .

إن تميز وقدرة صوت علي الشرقاوي في النسيج الحداثي التأسيسي تجعلني أدعوه للتريث أحياناً ، إزاء مالايضيف إلى إنجازه المتميز ، ولن يكتمل مشهد الشرقاوي الخاص المحكم إلا بالقبض على تجربته الفريدة ، وتشكيلها بروية ، وإقصاء مالا يرقى لمنجزاته الكبيرة ، ومدى طموحه الشعري .

الدواوين التي اعتمدت عليها الدراسة :

* تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة - البحرين - 1982
* ذاكرة المواقد - البحرين - 1988
* الرعد في مواسم القحط- البحرين - 1975
* هي الهجس والاحتمال- بيروت - 1983
* مخطوطات غيث بن اليراعة- البحرين - 1989

(*) ما قالته النخلة للبحر ، هو أول دراسة منهجية شاملة للشعر البحريني المعاصر ، أعدها الشاعر والناقد : علوي الهاشمي ، وصدرت عن : دار الحرية للطباعة ببغداد سنة 1981

(**) من رسالة خاصة من الشاعر .

الرواق

سلفادور دالي

أنا السوريالي الوحيد

« هذا الكتاب يبرهن على أن الحياة اليومية للعبقري نومه، طعامه، نشواته، أظافره، زكاماته، دمه، حياته وموته، كلها أمور تجعله مختلفاً أساساً عن الآخرين. هذا الكتاب الفريد هو إذن أولى اليوميات التي كتبها عبقري حظى بالزواج بعبقرية (غالا)، المرأة الأسطورية الوحيدة في عصرنا. »

بهذه الكلمات التي تفوح منها رائحة نرجسية محض دالينية يقدم سلفادوردالي كتابه الجريء «يوميات عبقري» حيث يسابق زمنه ليتخطى صورته ويعثر على الطموحات الميتافيزيقية للرسم. كاشفاً في نفس الآن عن الطابع المتغير لفنان يدفع بوعي إبداعه إلي تخوم الدقة السافرة لكي يريحه على حافة الجنون.

ماي 1952:

« بطلٌ من يتمرد على السلطة الأبوية ويهزمها »

سيغموند فرويد

*

لكتابة ما سيلي أستعمل للمرة الأولي حذاءاً لامعاً لم أستطع ارتداءه لمدة طويلة لأنه ضيق بشكل رهيب. عادة ما أنتعله قبيل البدء في إلقاء محاضرة. ذلك أن الضغط المؤلم الذي يمارسه على قدميّ يفخّم إلي أقصى حد قدراتي الخطابية. وهذا الألم الرشيق والساحق يجعلني أغرد كهزار أو كواحد من مطربي نابولي الذين يلبسون - هم الآخرين - أحذية ضيقة جداً. إن الرغبة البدنية والعذاب الكاسح اللذين يثيرهما حذائي المبرنق يجبراني على استخراج كلمات الحقائق المكثفة السامية المعممة بفضل العسف الراقي الذي يصبه الألم على قدمي. أنتعل إذن حذائي وأشرع بطريقة ماسوشية وبدون استعجال في كتابة كل الحقيقة المتعلقة بطردي من المجموعة السوريالية.

إني أستخف بكل الوشايات التي قد يسربّها ضدي أندريه بريتون الذي لم يسمح لي بأن أكون السوريالي الأخير والوحيد، غير أنه من الأهمية بمكان أن يعلم الجميع من خلال هذه الصفحات كيف حدثت الأمور بالفعل. لذلك على أن أعود إلى طفولتي . فأنا لم أعرف أبداً كيف أكون تلميذاً متوسطاً. تارة كنت أبدو منغلقاً ورافضاً لكل تعليم، متظاهراً بامتلاك أبلد عقل على الأرض، وتارة كنت أقذف بنفسي في الدراسة بجنون وصبر وعزيمة تحير الجميع. ولكي ينتعش حماسي كان لابد من توافر شيء يثير إعجابي . حتى أني كنت أبدي أمام ما يغريني عن جوع ملتهم.

وكانت حياة أبي أشبه بتراجيديا جديرة بسوفوكل. لم يكن يحظى مني بالتقدير فقط، بل إني كنت حريصاً على محاكاته مسبباً له متاعب كثيرة. في هذه الفترة من طفولتي، حيث كان ذهني يجاهد من أجل بلوغ المعرفة، اكتشفت نيتشه وبدا لي زراد شت بطلاً عظيماً أسرني جلال روحه، بيد أنه كان يخون نفسه بصبيانيات كنت - أنا دالي - قد تجاوزتها. سأصير ذات يوم أعظم منه! غداة أول قراءة لكتاب «هكذا تكلم زرادشت» تكونت لدي فكرة عن نتيشه. لقد كان شخصاً ضعيفاً امتلك ضعف التحول إلي مجنون، في حين أن الأساسي في هذا الصدد هوأن يصبح المرء مجنوناً ! هذه التأملات زودتني بعناصر شعاري الأول : «إن الفرق الوحيد بيني وبين المجنون هو أني لست مجنونا» خلال ثلاثة أيأم فرغت من استيعاب نيتشه وهضمه. وبعد الانتهاء من هذه الوجبة الضارية لم يبق لي إلا تفصيل واحد في شخصية الفيلسوف، عظمة واحدة لأقضمها : شواربه. سيقول فدريكو غارسيا لوركا في وقت لاحق، وبإيعاز من شوارب هتلر ، إن «الشاربين هما العلامة المأسوية المختومة على وجه الإنسان». بشواربي سأتجاوز نيتشه نفسه ! لن تكون شواربي خانقة وكارثية تعاني من عبء الموسيقى الفاغنرية تحت الضباب. كلا ، ستكون مشيقة إمبراطورية، عقلانية إلي أقصى حد، مصوبة إلى السماء مثل الصوفية العمودية أو كالنقابات الأسبانية العمودية.

وإذا كان نيتشه قد أثار لدي عدة تساؤلات وحضّني على التشبث بشكوك الإلهام الذي يسبق التصوف - كما توجته سنة 1955 بتحرير «البيان الصوفي» - فإن شخصيته ومنهجه الوبري وموقفه العنيد من فضائل المسيحية الدامعة والعقيمة، كل ذلك ساهم، داخلياً، في بلورة مبادئي المناهضة للمجتمع والعائلة، كما عمل، خارجياً، على صياغة هيئتي.

وبدءاً من اللحظة التي قرأت فيها زرادشت تركت شعري الكث ينسدل ويغطي وجنتي حتي ملتقى الشفتين ،كانت خصلات شعري الأبنوسية تتدلى كجدائل امرأة. لقد أيقظ نيتشه في أعماقي فكرة ألوهية. إلا أن النموذج المثالي الذي أملاه على إعجابي ومحاكاتي، كان كافياً لطردي من العائلة وهكذا نفيت لأني درست بعناية فائقة واقتديت حرفياً بالتعاليم الفوضوية لكتب أبي، الذي لم يكن يسمح لي بأن أتجاوزه في كل شيء. خاصة وأن شتائمي كانت أشد فتكاً من شتائمه.

عشت السنوات الأربع التي سبقت طردي من العائلة في حالة «انحراف روحي» مطبوعة بالعناد والتطرف . أربع سنوات نيتشوية. بغير هذا المناخ كان وجودي سيظل مبهماً. كانت تلك حقبة حبسي بـ«خيرونه» بعد أن قوبلت بالرفض إحدى لوحاتي الفاحشة في صالون الخريف ببرشلونه، وعلى اثر رسائل القذف التي كنا نبعث بها، أنا وبونويل، إلي بعض الأطباء الإنسانيين وكل الشخصيات الأسبانية ذات النفوذ ، و ضمنها (خوان رامون خيمنيز) الحائز على جائزة نوبل. غالباً ماكانت هذه التصرفات جائرة، غير أني كنت أرغب من خلالها في تأكيد «إرادة القوة»، ولأبرهن لنفسي على أني لا زلت متحصناً ضد الندم. ولم يكن إنساني المتفوق إلا امرأة، المرأة المتفوقة (غالا).

حين كنت أتأهب للانخراط في الجماعة السوريالية، قمت بدراسة متأنية لكل ثيماتها وكلمات سرها. معتقداً أن الأمر يقتضي مجرد التدوين التلقائي للأفكار دون أية رقابة عقلانية أو جمالية أو أخلاقية. وقبل أن ألتحق عملياً بالمجموعة، وكلي إيمان، مورست عليّ ضغوط شبيهة بالضغوط العائلية. وكانت (غالا) أول من أشعرني بأني سأعاني وسط السورياليين من نفس الڤيتوات الموجودة في تجمعات أخرى، لأنها ترى أنهم في العمق شرذمة في البورجوازيين. بهذا الحدس الذي كان يفوق تكهناتي اضافت (غالا) قائلة إن

أصالة منهجي في التحليل القائم عى أساس الذهان النقدي وحدها كافية لأن يؤسس بها أي عضو في الجماعة مدرسة قائمة بذاتها. ولم تسكن ديناميتي النيتشوية تود الإنصات لـ (غالا). كنت أرفض، إطلاقاً، اعتبار السورياليين مجرد مجموعة أدبية وفنية. كنت أظنهم قادرين على تحرير الإنسان من طغيان «العالم العقلاني التطبيقي». كنت على وشك أن أتحول إلى نيتشه اللاعقلاني أنا العقلاني المسعور كنت الوحيد الذي يعرف ما يريد : لن أخضع للمعقول من أجل اللامعقول، ولن أنصاع للاعقلانية النرجسية والمتفتحة كما يمارسها الآخرون، سأخوض المعركة من أجل «غزو اللامعقول »(3) وخلال هذه الفترة كان أصدقائي محاصرين عن طواعية ، باللامعقول رازحين كالكثيرين ومعهم نيتشه، تحت ثقل هذا الضعف الرومانسي. أخيراً وقد تبللت بكل ما نشره السورياليون، من الماركيز دوساد إلي لوتريامون، التحقت بالجماعة وفي نيتي أني سأصير زعيمها.

لقد أخذت السوريالية بالمعنى الحرفي وتعلقت بدمها، حتى أني غدوت تلميذاً لكل السورياليات الواعية جداً، وأصبحت في وقت وجيز «السوريالي الكامل» الوحيد. إلى الحد الذي دفعهم إلى طردي من المجموعة لأني كنت سوريالياً فوق اللازم.

لم يكد يمضي أسبوع على تواجدي في أحضان الجماعة السوريالية حتى اكتشفت أن (غالا) كانت على حق. فقد كانت هناك أشياء كثيرة تدرج في عداد المحرمات. إذ اكتشفت نفس الممنوعات المسطرة في وسطي العائلي. فنحن مثلاً نستطيع في أحلامنا أن نستعمل السادية و العظلات وآلات الخياطة بشكل إداري، لكن فقط في ما يتصل بالمسائل الدنيوية، كل عنصر ديني ممنوع ولو كان ذا طبيعة صوفية.وكما أسلفت القول، فقد كنت سوريالياً مئة

بالمئة، وقررت أن أدفع بتجربتي إلى أقصى النتائج والتناقضات. كنت أشعر أني مهيأ للتصرف بهذا النفاق المتوسطي والذهاني الذي أعتقد أني قادرٌ به وحدي على مصادقة الانحراف. كان الأهم بالنسبة لي هو أن أقترف أكبر عدد من الآثام. فضلاً عن أني فتنت بأشعار سان جان دولاكروا الذي لم أكن أعرفه لأني سمعت غارسيا لوركا يتلوها بحماس.

لم يحدث أبداً ان رفضت لخيالي الخصب المطواع إجراءات البحث الأشد صرامة. فهي تضفي على اختلالي الوراثي قليلاً من الصلابة. هكذا كنت مثلاً داخل الجماعة السوريالية أتفنن كل يوم في ابتكار فكرة وصورة مناقضة تماماً لـ«الذوق السوريالي». كنت أعارض الآلية الخالصة والخامدة بالفكرة الهائجة النابعة من منهجي الذهاني الرائع. وفي مقابل حماس (ماتيس) والنزعات التجريدية كنت أطرح تقنية (ميسوتييه) المنحرفة والناكصة .ولكي أهزم المواد المتوحشة كنت أقذف بالأشياء المتحضرة جداً والمرتبطة بالأسلوب الحديث و التي كنا ندخرها مع «ديور». في انتظار أن تظهر من جديد ذات يوم مع انبثاق موضة «المظهر الجديد = New - look».

وفيما كنت منكباً على قراءة أوغست كونت من أجل أن أقيم ديانتي الجديدة على أسس متينة، كانت (غالا) تقضي نهاراتها لدى باعة الألوان والتحف العتيقة و مرممي اللوحات، تبتاع لي الريشات والبرنيق وكل اللوازم التي ستتيح لي أن أرسم فعلاً يوم أقرر الانقطاع عن إلصاق الأصباغ وقطع الورق على قماشاتي. لم أكن بالطبع أرغب في سماع الحديث عن التكنيك حين كنت بصدد خلق نظرية نشوء الكون الدالينية بواسطة هذه الساعات الرخوة التي تتنبأ بتفتت المادة، وبيضات دالي الموضوعة فوق طبق بدون طبق، وبهلوساته وصوره المضيئة، وبالتذكر المبهم للنعيم الرحمي الذي ضاع مني يوم ولادتي . كان

يكفي أن يفهم الناس ما أعني، على أن يتكفل الجيل القادم بإتمام آثاري الفنية وإتقانها .

عن الفرنسية : عزيز الحاكم

بتصرف عن :

Jou rnald'un genie

منشورات غاليمار 1964

1-Maniteste Mystigue-

par salvador Dali (Paris, 1952)

2- la, Conguete de l,irrationel par s.d. (editions surre ea listes , 1935

أمين صالح

علاقة مشوبة بالحب و الحذر

اللغة عشيقة الشاعر ، صديقة المخيلة ، سرير الجمال .

اللغة . . كلمات ، إشارات ، رموز ، مجازات ، علاقات .. تصبح مضللة ومحايدة وفاترة وبليدة إذا استخدمت كأداة توصيل فقط ، أو كأداة إعلام وتعليم . لكن عندما يتم التعامل معها شعرياً ، فإنها تصبح عنصراً جمالياً مدهشاً وعنصراً خلاقاً أيضاً . نحن لانبدع باللغة فحسب ، إنها أحياناً تبدع من خلالنا . إذ نستحضر المفردات التي سوف تسعفنا في التعبير، تفرض اللغة نفسها عبر تراكيب وتشبيهات وتجاورات لاتخطر على بال . وقتذاك ، علينا أن نحسن إلتقاط اللحظة .

والشاعر وحده هو القادر على النظر إلى العلاقات الحسيّة بين الكلمات وماتشع به من سحر وغموض . قادر أن يسبر أكثر المكامن شفافية وجمالاً . اللغة كائن مروّض وجامح في آن . يمكن أن تمتثل للعادي والمبتذل ، يمكن أن تكون هائجة ومتسلطة ، ويمكن أن تكون طيّعة ومرنة لكن دون أن تفقد سحرها .

علاقتي باللغة مشوبة بالحب والحذر ، الثقة والارتياب ، المرح والقلق، الاطمئنان والخوف . عندما تحتاج اللغة كي تنقل معلومة - أي تخضعها لرغبتك المستبدة - فإنها تأتيك صاغرة ، مكبلة ، عارية من الجمال والبهاء . وعندما تستسلم لها ، وتصبح مأخوذاً بالغواية ، فإنها تجرك إلى نعيم المتاهة حيث تختنق ببطء . لذا يتعين عليك أن تكبح جماحها قليلاً . أن تعانق الموجة لا الزبد .

اللغة أيضاً خائنة . إنها تخون رفيقها باستمرار . لكنها الخيانة المبجّلة. يحدث كثيراً أن يبتكر الكاتب صورة ما ، وعندما تُقرأ فيما بعد ، تحل محلها صورة أخرى .. ربما مختلفة تماماً عن الأصل . ذلك لأن اللغة هنا قد استطاعت بذاتها أن تخلق - في ذهن القارىء - صورتها الخاصة ، أن تخلق معان وإيحاءات متعددة .

يكفي تركيب لغوي ما ، مجاورة مفردة بأخرى لا تتصل بها منطقياً ، لكي ترى حشداً من الايحاءات والدلالات تخرج تباعاً ، ولتكتشف حالة شعرية فريدة .

اللغة ليست سيدة ولا جارية . ثمة خيارات أخرى : أن تكون رفيقة مثلاً .هي قابلة للتوالد . حبلى دائماً . عندما تكون العلاقة حسية ، تخرج المفردة من معجمها وتكتسب قيمة جمالية خاصة .بالغة الثراء ، دائمة التحول . أن

نفهمها ، أن نحسن التعامل معها . . ذلك هو كل ماتحتاجه .

الجسد

حضور الجسد في النص هو مادي وميتافيزيقي معاً . المرأة والرجل والوطن تمثيل للجسد في حركته الانسانية بشتى أبعادها وعلاقاتها . لكنه أيضاً يجد تعبيره في عملية الكتابة ذاتها . الكتابة في جوهر طبيعتها فعل جسدي / جنسي . إنه ولوج شبق ، شهواني ، عنيف ، داخل كينونة البشر والاشياء والأمكنة . . وداخل اللغة أيضاً . إلتحام حميمي ، حتى آخر عضلة وعصب، بالمرئي واللامرئي ، بالمحسوس والخفي ، بالظاهر والكامن . وكلما كان الجوهر أكثر عمقاً ومجهولية وغموضاً ، كان الاختراق أكثر إنغماراً وحدّة وإشراقاً .

النص ثمرة هذا الإتصال اللاهب ، الهبوب الذي لايمكن معرفة مصدره والتكهن بخاصيته أو مدى فعاليته وتأثيره . إنه ثمرة التوتر والاستثارة والهيجان والذروات المتلاحقة دون إنقطاع . الأفكار تكون عادة مسبقة أو في المتناول ، العلاقات يمكن خلقها بإشارة أو إلهام ما ، التناقضات مكتشفة بالخبرة والممارسة والمعرفة . . لكن الكتابة - التي تحتوي كل هذا وأكثر - هي في حد ذاتها عملية تقتضي التوحّد والعزلة والتخيّل : أن تكون مع ذات أخرى لا وجود مادي لها ، قد تأخذ شكل امرأة أو حجر أو شيطان أو قصيدة. إنها فعل سرّي ، حميمي ، شهواني ، إفتضاضي . الكتابة إغتصاب للذاكرة ، استمناء للحلم ، إفتضاض للواقع ، إشباع لرغبة ما . إذن الكتابة

ليست فعلاً ثقافياً وسياسياً فحسب ، وإنما هي أيضاً فعل جنسي .

يحضر الجسد في أبهى صورة ، وأكثرها نقاءً وشفافية ، حين يكون الاتصال الانساني في مستوى الحلم ، أي عندما يتخلص أو يتطهر من شوائب الغريزة والعنف والامتلاك . هذا الفعل يتم ممارسته كشكل من أشكال التطهر (حتى ذروة الأزمة ، وحتى لو كان مؤقتاً وموجعاً) وليس كشكل هروبي أو باعتباره ضرورة بشرية يمكن تحقيقها بطرق آلية . إن العلاقة بين الرجل والمرأة ، وبين الفرد والوطن ، تكون أكثر صدقاً حين تتشكل عبر الجسد ، لا العاطفة وحدها ولا الفكر وحده . الجسد هنا مزيج من العاطفة والفكر والسائل الحي والشعاع الأزرق .

لا أفهم الجسد في حركته اليومية ، في علاقاته السطحية ، في نوباته العصابية ، في توتراته الآلية .. إنه يبدو في غاية التشوه والابتذال. أفهمه في حضوره الكوني وتوحّده بالنسغ والعصب والعرق المالح. الجسد ، في هذه الحالة ، يصبح مجد الانسان والكتابة .

المكان

كل شيء يفقد حقيقته وصفته الواقعية حالما يدخل النص . عندئذ يكتسب حقيقة أخرى ، طبيعة أخرى ، ووظيفة أخرى . إن الشجرة – في النص – تتعرى من أوراقها وأغصانها وثمارها المعروفة ، تتجرد من خواصها وأشكالها ، لتلبس جذوراً ليست كالجذور وألواناً ليست كالألوان .. باختصار ، الشجرة تصبح كونية . كل كائن ، كل شيء ، كل موقع ..

يصير كونياً .

زوربا لم يعد يونانياً ، صار كونياً . كذلك شخصيات كافكا وديستويفسكي وهمنجواي . الأماكن أيضاً . الأرض بلا جغرافيا ، العواصم بلا تخوم ، المرتفعات بلا تضاريس ، البيوت بلا أشكال هندسية . والجزيرة يمكن أن تكون ملعباً أو زورقاً يبحر من مرفأ إلى آخر بحرية مطلقة .

للمكان خاصيته الجمالية ومنظوره المجازي والرمزي . الخيمة لاتشير بالضرورة إلى البداوة أو الهجرة . يمكن أن تكون الرحم أو الذاكرة . حين تتداخل وتتمازج الأبعاد الواقعية والفانتازية والميثولوجية ، فإن المكان والزمان من أكثر العناصر عرضة للتحول والتخلق والتداخل . المكان ، في إطاره الواقعي ، لايثير اهتمامي : إنه قد يضيف معلومة جغرافية أو تاريخية، أو يضفي خصوصية معينة ، أو يساهم قليلاً في فهم العلاقات والتناقضات ، لكنه عنصر ثانوي في نسيج الوجود الإنساني وفي الرؤية الأكثر شمولية وجوهرية . لستُ معنياً بالمحلية والعالمية . إنني أخلق عالمي الخاص . وفي هذا العالم تتعايش كل الأمكنة والأزمنة والأحداث والشخوص التي تولد وتموت . . لتولد من جديد .